



· FROM · THE · LIBRARY · OF ·
· KONRAD · BURDACH ·
SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

MOLIÈRE

SEIN LEBEN UND SEINE WERKE.



Druckerei von August Osterrieth, Frankfurt a/M.



A Gilbert del.

Imp. A S:

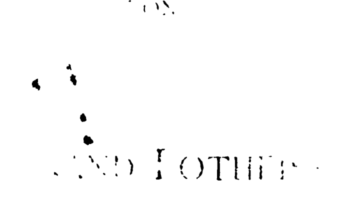
MOLIÈRE.

Das Original-Gemaelde befindet sich im Besitze des Herzogs von Aumale.

MOLIÈRE

…BEN UND SEINE WE…

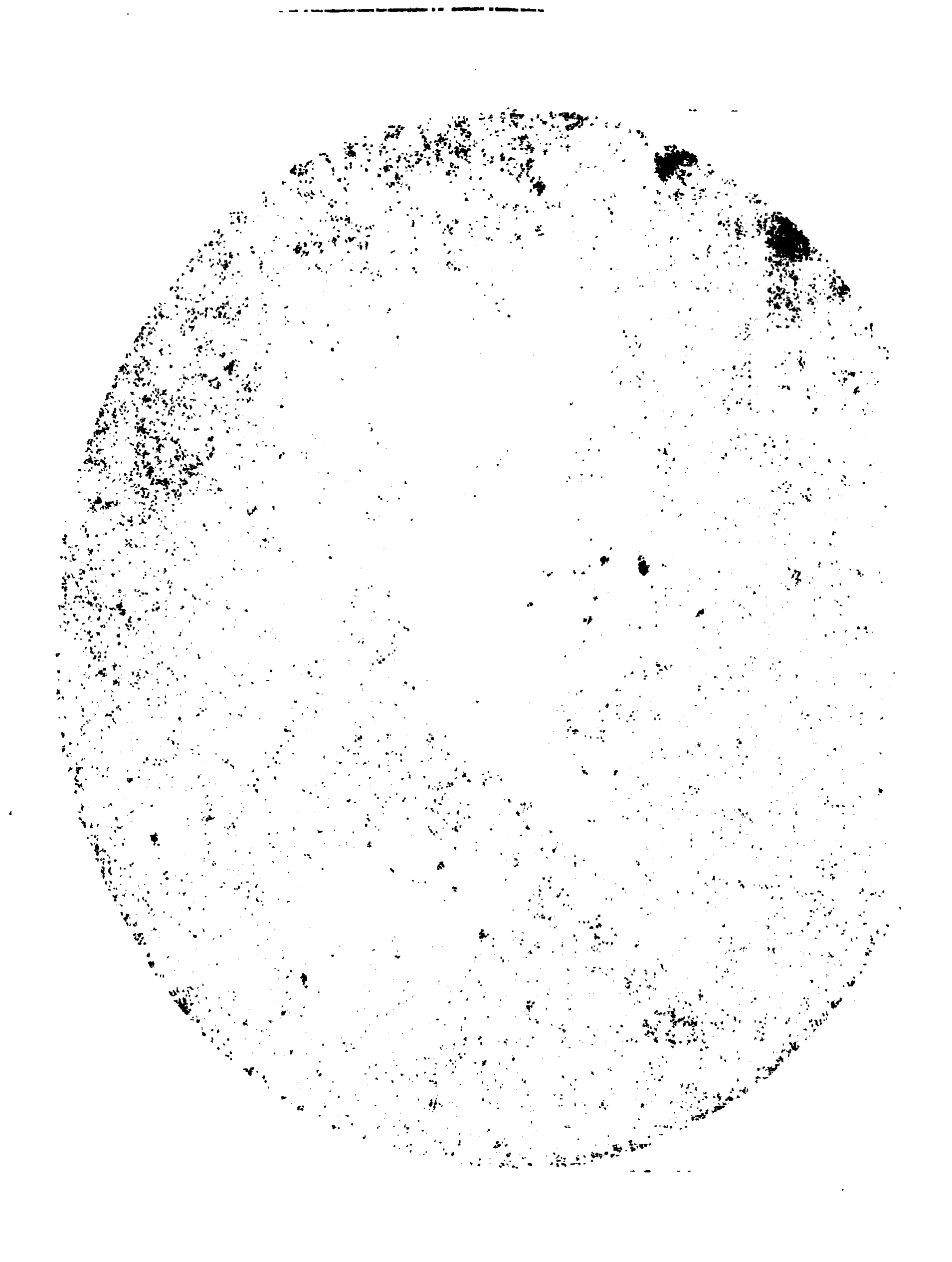
…ON



…ND LOTHE…



FRA…KFURT …M
LI…RARI… …E AN…TALT
RÜ…… & LOENING.
…880.



Molière

Sein Leben und seine Werke

von

Ferdinand Lotheissen.



Frankfurt a/M.
Literarische Anstalt
Rütten & Loening.
1880.

Mit dem Bildniss Molière's in Radirung.



VORWORT.

Das vorliegende Buch stellt sich die Aufgabe, ein Bild Molière's, seines Lebens und poetischen Schaffens, im Rahmen der Zeitgeschichte zu bieten.

Es ist schon unendlich viel über Molière geschrieben worden. Trotzdem ist man in den deutschen Landen wenig mit ihm vertraut. Sein Name ist populär und einige seiner Hauptwerke sind bekannt, aber im Ganzen steht man ihm ziemlich fremd gegenüber. Denn noch ist es kaum versucht worden, ihn dem deutschen Publikum auch menschlich näher zu bringen. Wohl hat Paul Lindau vor einer Reihe von Jahren in einer geistvollen Schrift den Charakter Molière's gezeichnet, und hat in dem Dichter den Menschen enthüllt, aber was er bot, war nur eine Skizze, und dieselbe zu einem grossen Bild umzuarbeiten, haben ihm andere Beschäftigungen, besonders die eigene dichterische Arbeit, bis jetzt nicht gestattet. So mag denn dieser Band es versuchen, dem grossen französischen Dichter neue Freunde zu gewinnen.

Molière ist der grösste, zugleich auch der nationalste Dichter Frankreichs. Allein er gehört seinem Land nicht ausschliesslich an; er ist gleich Shakespeare und Goethe



der ganzen Welt zu eigen. Er hat Menschen gezeichnet, die wahr bleiben werden, so lang die menschliche Natur sich nicht ändert. Was in Molière's Dichtungen veraltet erscheint, das sind Aeusserlichkeiten, die seine Zeit verlangte; was in ihnen allgemein menschlich ist, das wird sich lebendig erhalten, wie alles wahrhaft Echte und Grosse. Molière's Personen hüllen sich in eine Tracht, die nicht mehr die unsere ist, aber sie erscheinen uns deshalb nicht fremd. Heute wie vor zweihundert Jahren wandeln sie zum Greifen kenntlich umher. In der Gesellschaft, die uns umgibt, ist Tartuffe noch mächtig, als ob er nie vom Dichter gebrandmarkt worden wäre, brüstet sich noch immer der Pedant, ergötzt uns noch immer der eitel einfältige Bürger, der den Edelmann copiren will. Noch heute könnte man mit dem Finger auf so manchen Don Juan weisen, und auch heute noch sieht man den Misanthropen im qualvollen Kampf mit der Lüge sich aufreiben.

Molière hat das moderne Lustspiel begründet. Er schloss in der Geschichte der komischen Bühne eine wichtige Epoche ab, und eröffnete eine neue, die bis auf unsere Zeit herabreicht. Seine Manier herrscht unbestritten beinahe zweihundert Jahre, und erst um die Mitte unseres Jahrhunderts haben sich die Formen des Lustspiels geändert. Aber auch so ist die Komödie ihrem Wesen nach geblieben, wie Molière sie geschaffen hat. Er brachte die Gesellschaft seiner Zeit in ihrem Treiben, mit ihren Schwächen und Verkehrtheiten zur Darstellung, und nicht anders ist die Aufgabe des heutigen Lustspiels. Darum sollten die modernen Dichter immer wieder auf Molière zurückgreifen, nicht um ihn zu copiren oder sclavisch nachzuahmen, wohl aber um ihn zu studiren und sich an seiner Kunst zu bilden.

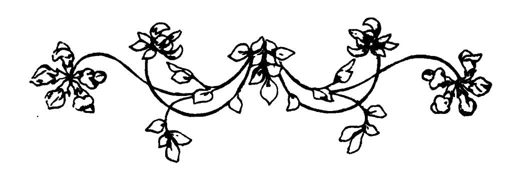
Die Aufgabe des Historikers ändert sich in mancher Hinsicht, je nachdem derselbe von einem Sohn seines eignen Lands oder von einem hervorragenden Mann fremder Nationalität erzählen will. Im letzteren Fall muss er die Sorge, kleine streitige Punkte, zweifelhafte Daten durch Nachforschungen in den verschiednen Archiven und Registern sicher zu stellen, gewöhnlich andern überlassen, die in dem fremden Land heimisch sind, und sich mit Ausdauer derlei Untersuchungen widmen können. Dem fremden Biographen liegt es vor allem ob, den Charakter, die Thätigkeit, die Ziele desjenigen, den er einem ferner stehenden Publikum verständlich machen will, eingehend zu schildern. Auch das Urtheil eines Fremden ist oft werthvoll, wenn derselbe seine Aufgabe ernst nimmt. Ein Fernerstehender kann die Geschichte eines Manns oder eines Volks oft richtig beurtheilen, weil er, dem Parteistreit entrückt, die Unbefangenheit des Geistes bewahrt. So verlangt auch ein Werk der bildenden Kunst, dass der Beschauer nicht zu nahe trete, damit er über dem reichen Detail den Blick für das Ganze nicht verliere.

In diesem Sinn habe ich es vor zwei Jahren gewagt, nach langjährigen gründlichen Vorstudien mit einer »Geschichte der französischen Literatur im XVII. Jahrhundert« hervorzutreten. In demselben Sinn biete ich nun auch die vorliegende Monographie über Molière. Sie bringt nur scheinbar eine Unterbrechung des erstgenannten ausführlichen Werks, mit dessen Fortsetzung ich stets beschäftigt bin, und dessen Verleger, Herr Carl Gerold's Sohn in Wien, mit der grössten Freundlichkeit die Ausarbeitung des Buchs über Molière begünstigt hat, wofür ich ihm hiermit ausdrücklich danke.

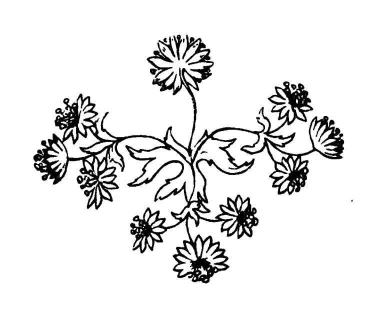
Ebenso möchte ich allen danken, welche meine Studien zu fördern bemüht waren. Besonders verpflichtet bin ich, den Herren Henri Lavoix, dem geistvollen Kenner der französischen Literatur, Georges Monval, dem Archivar der »Comédie française«, sowie dem Veteranen der Schauspielkunst, Herrn P. Régnier, der bis vor wenig Jahren noch als einer der vorzüglichsten Darsteller Molière'scher Rollen an der ersten Bühne Frankreichs wirkte. Sie und noch manche Andre haben mir meine Studien erleichtert und vielfache Anregung geboten.

Wien im September 1880.

FERDINAND LOTHEISSEN.



INHALT.





EINLEITUNG.

DAS FRANZÖSISCHE LUSTSPIEL VOR MOLIÈRE.

OLIÈRE!

Bei diesem Namen erschliesst sich uns, wie auf ein Zauberwort, eine Welt übersprudelnden Humors, unversiegbarer Laune, ewiger Jugend! Vor unserm Geist erhebt sich eine Fülle lebenswarmer Gestalten voll Licht und Sonnenschein und unauslöschlicher Heiterkeit. Sie verkünden die Herrschaft des grössten komischen Dichters, den die Welt seit den Tagen des Aristophanes gesehen hat.

Aber neben der Komik mit dem lauten Lachen, den derben Manieren und dem Spott, der vor nichts zurückscheut, steht mit schmerzdurchfurchten Zügen die Tragik. Zwillingsschwestern, theilen sie sich in die Herrschaft über die Menschen. Trotz des tiefen Gegensatzes, der sie zu trennen scheint, sind sie eines Stammes. Die Komik ist nicht selten nur eine andre Weise für den Ausdruck des tiefsten Wehs.

Auch bei Molière findet sich übermüthige Laune und Seelenschmerz in seltsamer Weise verschlungen, und gerade in dieser Verschmelzung scheinbar unverträglicher Elemente birgt sich das Geheimniss seiner Kraft. Leichter gefälliger Humor entspringt dem Geist begabter und glücklicher Menschen. Er ist einer süssduftenden Blüte vergleichbar, das Ergebniss und Kennzeichen eines sonnigen Lebenslaufs. Die echte Komik ist dagegen oft eine Frucht des Unglücks, und ihr Meister wird nur, wem schweres Leid die Seele durchwühlt hat. Der grosse komische Dichter muss einen tiefen Zug aus dem bitteren Kelch des Lebens gethan haben, und erst in reiferen Jahren enthüllt er seine Kraft. Der Jüngling hat noch keine Komik.

Denn was ist dieselbe anders als Spott über das Treiben einer armseligen Menschenwelt, die man nicht ernst nehmen will? So lang der Dichter die Bestrebungen der Menschen mit Spannung verfolgt, so lang ihm das Leben werth erscheint, gelebt zu werden, so lang ist auch er stark und fest. Tüchtige Menschen im Kampf um ein grosses Ziel zu schildern, ist die Aufgabe der Tragödie, und so erhebt sich aus ihr kräftigend und stählend ein Hauch der Gesundheit. Selbst wenn die Helden des Dramas schliesslich erliegen, fühlt sich der Zuschauer in gehobener Stimmung, in reinerer Luft.

Anders ist der Standpunkt des komischen Dichters. Wohl lebt er in derselben Welt, inmitten derselben Vorgänge. Aber die Eindrücke, die er empfängt, sind verschiedener Art. Er sieht, gleich dem Tragiker, das unablässige Ringen der Menschheit nach Glück und Wahrheit, aber er richtet sich nicht, wie dieser, an der moralischen Grösse des besiegten Kämpfers empor; er sieht vor allem die Schwäche der menschlichen Natur, und gewinnt die Ueberzeugung von der Eitelkeit alles menschlichen Wollens. Dann fühlt er sein Herz vor Mitleid schwellen, und er beugt sich

zu den Armen nieder, sie zu trösten. Er weiss dem Elend eine heitere Seite abzugewinnen und gewährt dem Menschen einen Augenblick glücklichen Vergessens. So findet auch der komische Dichter die Weihe der Poesie. Er lacht unter Thränen. Die Zeiten, welche wahrhaft komische Dichter hervorbringen, sind wahrlich keine Epochen ruhigen Glücks und gedeihlicher Entwicklung. Ein Volk muss schwer geduldet haben, und Zeuge gewaltiger Begebenheiten gewesen sein; es muss aufgerüttelt und so zu sagen nervös gemacht worden sein, bevor die Komik in voller Kraft bei ihm erstehen kann. Sie gleicht der Quelle, die erst mit hartem Schlag aus dem Felsen befreit wird. Glückliche Völker, deren Leben sich friedlich gestaltet hat, mögen eine schöne Literatur besitzen; sie haben sicher keine dramatische Dichtung von Belang, und am wenigsten eine grosse Komik.

Selbst die Komiker auf der Bühne, deren Erscheinen allein genügt, ein ganzes Haus in fröhlichste Stimmung zu versetzen, sind häufig schwermüthige Menschen. Sie lachen nicht mehr, sobald sie die Schminke weggewischt und ihr Possenkleid abgelegt haben. Wissen sie doch am besten, wie falsch diese Lustigkeit oft ist! Nur nehme man nicht jeden, der Gesichter schneiden, seine Glieder verrenken und die Stimme verstellen kann, für einen Komiker; nicht jedes Lustspiel, das mit Witzen ausgestopft ist, nicht jede fabrikmässig gearbeitete Posse für echte Komik. Grosse komische Dichter sind so selten zu finden, wie wahrhafte Tragiker.

Betrachten wir die Komödien des classischen Alterthums, in welchen die Sclaven zumeist die Hauptrolle haben, so erkennen wir leicht ihr Janusgesicht. Auf den ersten Blick erscheinen sie als ein heitres Spiel, witzig, fein geschürzt und lebendigen Gangs. Aber genauer betrachtet, enthüllen sie jene besondere Komik, die grausamer Selbstironie so ähnlich sieht.

»Oh, Schildkröte, wie beneide ich dich um das Haus auf deinem Rücken!« ruft der Sclave Xanthias in den »Wespen« des Aristophanes.

Der griechische Redner Antiphon zählt einmal die Mittel auf, durch welche man in einem Process zur Wahrheit gelangen könne, und nennt für den Vollbürger den Eid, für den Sclaven die Tortur. In dem freien, für Schönheit und Kunst schwärmenden, Bildung und Sitte liebenden Athen kamen zur Zeit seiner Blüte auf fünf und vierzig tausend Bürger eine Viertelmillion Sclaven! Ist es zu verwundern, dass diese des Rechts beraubten Menschen den gesunden Sinn des Volks in kurzer Zeit vergifteten? Wüssten wir es nicht, die alte Komödie könnte es uns lehren, dass eine Cultur, die nur mit Hilfe der Sclaverei erworben wird, zu theuer erkauft ist. Die Sclaven werden gepeitscht, misshandelt, gequält — aber sie herrschen! Der Sclave des antiken Lustspiels ist cynisch, verschlagen, überaus komisch; gleichzeitig aber steht er da wie ein lauter Protest gegen die Grausamkeit der alten Welt. Aus seinem Witz klingt der grelle Aufschrei einer zahlreichen Classe jammervoller Menschen bis zu uns herüber!

Der humane Grieche wusste die Sclaverei noch in mancher Hinsicht zu mildern. Aber der Römer kannte nichts von solcher Schonung. Er züchtete seine Sclaven wie Thiere und verfügte über sie mit der gleichen Willkür. Man sehe das Loos der Sclaven, wie es die Possen des Plautus enthüllen.

»Du Lust der Peitsche, sag, wie geht es dir?«
»Und dir, du Tummelplatz der Ruthen, sprich?«

So und ähnlich begrüssten sich auf der Bühne die Sclaven, und des Gelächters war kein Ende über die drolligen gemeinen Bursche. Aber Plautus, der so viel lustige Stücke schrieb, kannte das Elend, da er selbst als Sclave in der

Mühle hatte arbeiten müssen. Ob er wohl immer bei seinen Einfällen gelacht hat, oder ob ihm die Erbitterung nicht öfters eine heisse Thräne entlockte, wenn er seine derben Witze schrieb? Ob in der Masse des gemeinen Volks, das den listigen Streichen der Sclaven auf der Bühne zujubelte, und auflachte, wenn die Schläge hageldicht auf diese Parias herabfielen, nicht manches Herz heftiger schlug, nicht mancher Mund sich krampfhaft zusammenpresste?

Es ist ein eignes Ding um diese volksthümliche Komik, das zeigt sich auch in den späteren Jahrhunderten, in der anders gearteten Cultur des Mittelalters. Man betrachte die Figuren, welche das Volk selbst aus seiner Phantasie heraus gestaltet. Sie sind selten von idealer Grösse, sondern zumeist mit derber Realität, öfters auch mit starker Komik ausgestattet. Die lustige Person des Mittelalters hüllt sich in verschiedne Gewänder, aber sie ist im Grund immer dieselbe; sie ist die Verkörperung des armen duldenden Volks, das wohl mit den Grossen scharmützelt, aber doch hauptsächlich sich selbst, seine Schwächen und seine Schmerzen persifflirt. Die Possen und Narrenspiele des Mittelalters glichen darin den Komödien der Alten, dass sie über das lachten, was in der Wirklichkeit oft Kummer und Verzweiflung hervorrief.

Dichter von wahrhaft komischer Kraft finden darum auch leicht Worte von erschütternder Tragik, sowie die Tragiker oft durch komische Scenen die Wirkung ihrer Trauerspiele erhöhen. Neben den verzweifelnden Lear stellte Shakespeare den Narren, und seinen Falstaff fügte er in ein grosses historisches Bild aus der englischen Geschichte. Aehnliches finden wir bei Molière, dem grössten komischen Dichter der neueren Zeit, dessen Werke in unvergänglicher Heiterkeit leuchten, und unser Herz doch oft mit tiefem Weh erfüllen.

Um die Thätigkeit Molière's und seine Stellung in der Geschichte des französischen Lustspiels zu würdigen, muss man das letztere in seinen Anfängen und seinem Wachsthum übersehen.

Das Drama der Griechen und Römer war bei dem Zusammenbruch der alten Civilisation unter den Stürmen der Völkerwanderung verloren gegangen. Die schönen Theater standen verödet und sanken in Ruinen; der nordische Eroberer hatte keine Ahnung von ihrer Bedeutung, und die stolzen Bauten dienten in den folgenden Jahrhunderten als Steinbrüche, aus deren schönbehauenen Quadern sich die Barone ihre Burgen, die Bürger ihre Häuser erbauten. Der Zusammenhang des mittelalterlichen Lebens mit der Cultur der alten Welt war fast ganz verschwunden, und besonders Kunst und Literatur mussten in langsamer Arbeit völlig neu erstehen.

So wurzelt denn das moderne Drama zunächst in den volksthümlichen Spielen des Mittelalters. In dem Volk lebt allezeit der Drang, Ueberlieferungen der Sage und Geschichte oder eigne Erlebnisse dramatisch zu gestalten. Frühzeitig führte die Kirche die Hauptbegebenheiten der biblischen Geschichte, sowie die Heiligenlegenden in lebendiger Darstellung vor, und fesselte die Menge durch ein Schauspiel, das unterhielt und gleichzeitig den frommgläubigen Sinn bestärkte. Die »Passionsspiele« und »Mysterien« waren bald in allen christlichen Ländern Europa's beliebt. Allmählich mischte sich jedoch ein possenhaftes Element in diese Aufführungen, und lockerte das Band, welches sie an die Kirche knüpfte. Statt der jungen Geistlichen, welche bis dahin in den frommen Schauspielen aufgetreten waren, übernahmen besondere Vereine, »Bruderschaften«, die Aufgabe, solche Aufführungen an den dafür bestimmten Festtagen zu veranstalten. Immerhin wog das kirchliche Element bei ihnen noch vor. Im Jahre 1402 ertheilte König

Karl V. von Frankreich der Pariser Passionsbruderschaft, der »Confrérie de la Passion« — einer Gesellschaft von Handwerkern — das ausschliessliche Privilegium, Gott, die Jungfrau Maria und die Heiligen in der Hauptstadt darzustellen. Trotzdem erwuchs dieser Confrérie bald eine gefährliche Concurrenz in andern Vereinen, welche sich ebenfalls in dramatischen Spielen versuchten, und, modernen Geists und beweglicheren Sinns, die alten Mysterien- und Mirakelstücke durch ihre wirksameren und dem Geschmack der Zeit mehr entsprechenden Aufführungen verdrängten.

Da war zunächst die »Bazoche«, die Corporation der jungen Pariser Rechtsbeflissenen, die ihre besonderen Vorrechte hatten und dieselben mit Nachdruck geltend zu machen wussten. Diese jugendfrischen übermüthigen Bursche traten anders auf, als die bescheidnen prosaischen Handwerker. Einer der Bazochiens, François Villon, sang einmal: »Il n'est bon bec que de Paris«, und er selbst lieferte den Beweis seiner Behauptung. Seine Zunge war scharf und er wusste sie zu gebrauchen. Der Geist der Satire belebte die Bazoche, und verleitete sie oft zu grosser Kühnheit. Wie an dem sogenannten »Narrenfest« Chorknaben, Mönche und arme Priester die Ceremonien der Kirche und die höchsten geistlichen Würdenträger in frechster Weise karrikiren durften, so führten die Bazochiens am Faschingsdinstag eine Parodie der gerichtlichen Procedur auf. Ihr Fest hiess »la cause grasse« und spielte sich in der grossen Halle des Justizpalasts ab. Vor einem Gerichtshof, den die Bazochiens aus ihren lustigsten Kumpanen gebildet hatten, kam ein fingirter Process zur Verhandlung, dessen Gegenstand gewöhnlich sehr heikler Natur war, aber schon dadurch die besondere Heiterkeit des Publikums erregte. Ankläger und Vertheidiger überboten sich dabei in pathetischen, widersinnigen, das Zwerchfell erschütternden Reden und Gegenreden, und selbst der hohe Gerichtshof

fiel oft vor Lachen unter den Tisch. Welch treffliche Gelegenheit, Würdenträger der Justiz oder bekannte Advocaten in Sprache und Haltung nachzuäffen!

In andern dramatischen Vorstellungen, die sie Moralitäten nannten, behandelten die Bazochiens den ganzen Kreis der menschlichen Thorheiten und Schwächen. Sie gehorchten dabei der allgemeinen Vorliebe der Zeit, indem sie in ihren Stücken der Allegorie einen grossen Platz einräumten. Neben Personen wie »Bien avisé« und »Mal avisé«, neben der »Soeur Aumône« und der »Espérance de longue vie« sah man auf der Bühne der Bazochiens alle Tugenden und Laster personificirt, erschienen Glück und Unglück, Leben und Tod als redende und handelnde Personen. Die Verfasser dieser allegorischen Stücke scheuten selbst nicht vor gewagteren Darstellungen zurück, und zeigten »das Blut Abels«, »Die Scheu seine Sünden zu bekennen« als Personen mit menschlicher Gestalt. Dem Teufel mit rother Nase und langem Schwanz fiel zumeist die Rolle des Geprellten, wohl auch des Spassmachers zu. Neben den allegorischen Aufführungen spielten die Bazochiens auch einfache dramatische Scenen, wie die Geschichte vom reichen Mann und dem armen Lazarus, vom verlornen Sohn u. a. m. Ein kleiner Schritt weiter führte sie dann zum Possenspiel, das seinen Stoff aus dem alltäglichen Leben nahm. Zu ihrem Repertoire gehörte die berühmteste Posse des Mittelalters, »Maître Patelin«, ein in seiner Art einziges Stück, dessen geniale Weise von keinem andern Werk dieser Gattung vor Molière auch nur annähernd erreicht wird.

Die Bazoche zählte unter ihren Mitgliedern Männer von Geist und Talent. Wie François Villon, das verkommene Genie, wurde auch Clément Marot zu ihnen gerechnet. Selbst Margarethe von Navarra, die feinsinnige Schwester Franz' I., schrieb neben ihren Novellen einige Moralitäten. Der Bazoche zur Seite stand noch die Gesellschaft der

»Enfants sans souci«, junge Leute aus guter Familie, die voll Uebermuth und heitrer Laune ein sorgloses Leben führten, und ebenfalls öffentlich dramatische Vorstellungen gaben. Sie spielten hauptsächlich Possen und unterschieden sich nicht viel von den »Sots«, welche mit ihren Narrenspielen oder »Sotties« um die Gunst des Volkes warben. Wie noch heute Prinz Carneval über seine getreuen Narren herrscht, so stand an der Spitze der »Sots« ein Fürst mit glänzendem Hofstaat. Die »Sotties« waren zwar auch vielfach mit Allegorien verwebt, hatten aber vor den gewöhnlichen Moralitäten den kriegslustigen Geist voraus, der sie beseelte und uns manchmal an die politischen Komödien Athen's erinnert.

Die »Enfants sans souci« und die »Sots« verschmolzen mit der Zeit zu einer einzigen Gesellschaft. Ihre leichte Bühne erhob sich auf dem belebten Platz vor den Markthallen, inmitten des lautesten Volksgewühls. Dort spielten sie gewöhnlich des Sonntags in den Nachmittagsstunden, und ihr Einfluss auf die Menge war nicht zu unterschätzen. Die Freiheit des Worts war in Frankreich niemals völlig unterdrückt, und gerade in den früheren Jahrhunderten, in welchen Bücher ihre Autoren gar leicht auf den Scheiterhaufen bringen konnten, war das gesprochene Wort, auch das keckste, von den Machthabern als wenig gefährlich verachtet worden. Das wurde freilich in der Reformationszeit anders, und man benutzte die Sotties mit Erfolg, um gewisse Anschauungen im Volk zu verbreiten.

Am deutlichsten trat die politische Bedeutung der »Sotties« unter Ludwig XII. (1498—1515) zu Tage. König Ludwig hatte Absichten auf Italien, und gerieth dadurch in Händel mit Papst Julius II., der eine »heilige Liga« gegen die Franzosen begründete. Darüber kam es zu einem erbitterten »Culturkampf«. Der König antwortete auf das Vorgehen des Papstes mit einer entschiedenen Kriegser-

klärung. Er stellte auf dem Concil zu Pisa (1511) das ausdrückliche Verlangen nach einer durchgreifenden Verbesserung der Kirchenzucht für Haupt und Glieder der Geistlichkeit. Die Reformation kündigte sich aller Orten an.

König Ludwig hatte einen gefährlichen Weg betreten. Der Kampf musste auch mit den Waffen des Geists geführt werden, und es war unerlässlich, die Stimmung des Volks zu gewinnen. Darum gewährte der König den Schauspielern völlige Freiheit des Worts gegen Rom. Am Faschingsdinstag des Jahres 1511 liess der Dichter Pierre Gringoire eine merkwürdige Sottie, »Le prince des sots«, die wir noch besitzen, aufführen. Darin erscheint zunächst der Hofstaat des Fürsten, Narren aller Art, die in allerlei Reden ihren kleinlichen Sinn recht deutlich erkennen lassen. Man bespricht die Zeitläufte, den Streit mit den Engländern, die noch im Besitz von Calais sind, den Krieg mit der Kirche und einer der Narren versichert das Publikum:

> Der Fürst der Narren wünscht nur Frieden,
> Zu seines Volkes Glück und Frommen,

worauf ein andrer bemerkt:

> Was hilfts? die Kirche gibt nicht Ruh,
> Will auch dem Staat gebieten.
> Wie soll da Friede kommen?

Unter den Höflingen befindet sich auch der grosse Feldherr des Prinzen, »le général d'Enfance«, ein Vorfahr jenes Strategen, den eine bekannte Operette unserer Zeit populär gemacht hat. Auf einem Steckenpferd und mit einer Kinderhellebarde ausgerüstet, stürmt er brüllend auf die Bühne: »Hon, hon, men, men, pa, pa, tetet!« Sobald die Rathsversammlung vollzählig ist, erscheint der Fürst und der Seigneur de la Gaîté verkündigt die Losung:

> Hinaus mit allen, die bigott,
> So Männer oder Weiber!

Im Rath des Herrschers wird auch die »Sotte commune« zugelassen. Sie repräsentirt die Volksgemeinde, das niedere Volk, das sich in der hohen Gesellschaft zwar äussern darf, von Seiten der vornehmen Herren aber nur Hohn und Spott erntet. Sotte commune erhebt Klage darüber, dass sie niemals Ruhe habe, weil die Grossen sich stets in die Angelegenheiten andrer Leute mischen:

Das ist ein Laufen hin und her,
Ein Treiben und ein Munkeln!
Verträge brechen fällt nicht schwer,
Es schleicht Verrath im Dunkeln!
Wie schnell man stirbt! ein wenig Fieber,
Ein bischen Gift — und 's ist vorüber!

Unwillig ob solcher Reden fragt der Fürst, wer sich erkühne zu reden? »Die Gemeinde brummt auch immer«, sagt ein Edelmann verächtlich. Allein diese lässt sich nicht zum Schweigen bringen; bald klingen ihre Worte zornerfüllt, bald spottet sie, und zuletzt räth sie zur Wachsamkeit, denn ein furchtbares Schisma stehe bevor. Acht Jahre bevor Luther seine Thesen an der Kirchenthüre zu Wittenberg anschlug, kündigte der Dichter schon das welterschütternde Ereigniss an! Mit einem mal tritt in die Versammlung eine Fremde, eine Frau, welche die Abzeichen der geistlichen Würde trägt und sich für die Mutter Kirche ausgiebt. Begleitet wird sie von den Närrinnen »Confiance« und »Occasion«, von welchen die letztere besonders nützlichen Beistand leisten kann. Die hohe Dame, Mutter Kirche, ist sehr streitlustig, flucht und verkündet ihr Anathema. Bei Seite aber sagt sie:

Ich weiss zwar, dass ich fasle schier,
Und kindisch bin geworden.
Doch macht das Zanken mir Plaisir,
Und zank ich aller Orten!

Und von sich selbst sagt sie:

Wenn ich mich bessre, bin ich des Todes,
Also stehts in den Sternen.

Sie will den Adel und die Prälaten für sich gewinnen und zum Abfall von dem Fürsten bewegen. Die letzteren folgen ihrer Lockung. Es kommt darüber zu Zank und Handgemeng, wobei die arme Sotte commune am schlimmsten wegkommt. »Zuletzt zahl ich immer die Zeche!« ruft sie jammernd aus. Aber in dem Tumult verliert Dame Kirche ihr Obergewand und wird als Betrügerin erkannt. Es ist die »Mère Sotte«, die sich die Rolle der Kirche angemasst hat, und die nun gebührend verspottet und heimgeschickt wird.

Der Sinn dieses Stücks war klar, aber ein Nachspiel redete noch deutlicher. Darin traten »Peuple français« und »Peuple italique« auf, und »Herr Hartkopf« (»l'homme obstiné«) mit seinen zwei Begleiterinnen Simonie und Heuchelei. »Peuple français« soll gewonnen werden, allein zur rechten Stunde erscheint die »Göttliche Strafe« und macht den bösen Anschlag zu nichte.

Gringoire, der Verfasser dieser Sottie war zugleich Schauspieler und gab die Rolle der »Mère Sotte«. Sein Werk, das nicht allein steht, wenn es auch unter den dramatischen Spielen jener Zeit eine hervorragende Stelle einnimmt, enthüllt uns eine ganz eigenthümliche Entwicklung des Theaters. Dem Einfluss der alt-klassischen Literatur entzogen, ging das Drama selbständig vor und verfolgte eine besondre Bahn. Ohne eigentliche Composition und scenischen Aufbau, ohne strenge Durchführung eines Grundgedankens, ohne wirkliche Charakteristik und lebensvolle Schilderung menschlicher Verhältnisse, zeigte sich die Bühne der »Sots« und der »Enfants sans souci« doch von kühnem kräftigen Geist erfüllt. Wie das Jahrhundert sich regte, wie es in

einer neuen Gedankenwelt unruhvoll arbeitete, ohne so bald zur Klarheit und Harmonie zu gelangen, das zeigte sich auch im Theater. Sich selbst überlassen, hätte es andre, gewiss sehr merkwürdige Formen aus sich herausgebildet. Allein seiner selbständigen Entwicklung traten plötzlich Hindernisse entgegen, und fremde Einflüsse, die sich geltend machten, gaben ihm eine neue Richtung.

Die Verhältnisse änderten sich in Frankreich nach dem Tod Ludwig's XII. (1515). Auf dem Thron folgte nun Franz I. von Angoulême, und stille wards um diesen her. Wenn auch der junge König und noch mehr seine Schwester Margarethe den Ideen der Reformation zugethan waren, so durfte das Theater doch fürder kein Wort mehr über die öffentlichen Angelegenheiten reden. Vorlaute Schauspieler wurden streng bestraft. Ein armer Teufel wurde zu Tode gepeitscht, weil er des Königs Liebschaften verspottet hatte; andere wurden eingekerkert, da sie sich ein freies Wort über Louise von Savoyen, Franz' I. Mutter, erlaubt hatten. Der König dachte an ein völliges Verbot aller Schauspiele, und es bedurfte Clément Marot's Fürsprache, um für seine Gefährten, die »Enfants sans souci« und die »Sots« die Erlaubniss fernerer Aufführungen zu erhalten. Die Politik verschwand freilich von der Bühne, die sich nun einzig auf Darstellungen komischer Scenen aus dem gewöhnlichen Leben verwiesen sah. Damit wechselte das Theater seinen Charakter. Erst Molière wagte es wieder, auch ernste Zeitfragen auf der Bühne zu behandeln.

Wie ein Fluss auf seinem Weg viele Bäche und Flüsse aufnehmen muss, bevor er zum machtvollen Strom wird, der auf seinem Rücken schwere Schiffe zum Meer trägt, so hat sich das moderne Schauspiel nicht allein aus den dramatischen Spielen des Mittelalters entwickelt. Andere mächtige Einflüsse kamen hinzu; die Renaissance

und ihre glänzende Cultur eröffneten auch für das Theater eine neue Epoche.

Mit der Thronbesteigung Franz' I. begann für Frankreich die jugendlich schwungvolle Zeit, in welcher die Menschen das Verständniss der alten Welt fanden, und von ihr geleitet Kunst und Dichtung zu neuer herrlicher Blüthe führten. Der Durst nach Wissen, das Ringen nach Erkenntniss vereinigte sich mit der Freude an einem reich und schön geordneten Leben, mit der Begeisterung für edle Form, für Farbe und Glanz. Wie die Malerei und Sculptur, so erblühte auch die Baukunst. Noch heute stehen in Frankreich zahlreiche Burgen und Paläste, welche in harmonischer Vereinigung gebietende Hoheit und reizvolle Anmuth aufweisen. Damals errang die Frau den Ehrenplatz in der Gesellschaft und wirkte sittigend und mässigend, belebend und erwärmend auf das Leben der gebildeten Stände.

Mit welchem Eifer man das Studium der alten griechischen und römischen Classiker betrieb, ist bekannt. Ihre Grösse erschien so überwältigend, dass man glaubte, man habe sich nur vor ihnen zu beugen, sie nur sclavisch nachzuahmen. So erstand auch das antike Theater wieder zu neuem Leben, und wurde um so jubelnder begrüsst, je mehr das volksthümliche Schauspiel am Absterben war. Die gelehrten Schulen standen an der Spitze der neuen Bewegung. Sie brachten zuerst classische Dichtungen zur Aufführung, Tragödien der Griechen, Dramen des Seneca, oder Lustspiele des Plautus und Terenz. Bald auch suchte man diese Vorbilder nachzuahmen, und 1552 brachte der Dichter Jodelle ein Originalstück, seine »Cleopatra« vor König Heinrich II. zur Darstellung. Die Bruderschaften, die »Enfants sans souci« und ähnliche Vereine folgten der neuen Richtung des Geschmacks, und spielten gleichfalls solche, nach antiken Vorbildern gearbeitete Stücke. Aber noch waren diese

Dichtungen kaum mehr als unförmliche Versuche, und die öffentliche Bühne war doch zumeist von jenen Possenspielen beherrscht, in welchen Prügel und Rohheiten den mangelnden Witz ersetzten, und ein ungebildetes Publikum sich an stark gepfefferter Kost erfreute. Der Anstoss zum Besseren sollte zunächst aus Italien kommen. Dort hatte sich das Theater in verhältnissmässig kurzer Zeit auf eine höhere Stufe gehoben; kein grösseres Fest durfte ohne den Schmuck scenischer Spiele vorübergehen. So liess der Herzog von Ferrara zur Feier der Vermählung des Erbprinzen Alfonso mit Lucrezia Borgia im Jahre 1501 während einer Woche, in der sich die glänzendsten Feste drängten, fünf Plautinische Lustspiele darstellen, und die Zwischenacte durch Musik und Ballet ausfüllen. An den kunstsinnigen Fürstenhöfen der apenninischen Halbinsel erhoben sich bald geräumige, aus Stein erbaute Theater, und eine Reihe von Dichtern wetteiferte mit einander um die Gunst des Publicums. Neben der »Commedia erudita«, dem geschriebenen und von den Darstellern auswendig zu lernenden Schauspiel, entwickelte sich noch die »Commedia dell' arte«, die Stegreifkomödie, welche die erstere an Popularität schnell überholte. Trotzdem auch sie den Einfluss der classischen Tradition nicht abwehrte, war sie doch wahrhaft national. Das Talent der Improvisation ist dem italischen Volk von Alters her gegeben. Aehnlich der Commedia dell' arte mögen die Atellanen bei den alten oskischen Stämmen und in Rom gespielt worden sein. So erhält sich durch die Wandlungen der Jahrhunderte hindurch die Natur eines kräftigen Volks, fast unberührt in ihrer Eigenart. Die Atellanen hatten in der stehenden Rolle des Maccus ihren Spassmacher, wie ihr Pappus den Charakter des geizigen, oft geprellten Alten aufwies. Die Rollen mochten mit der Zeit ihren Namen ändern, ihr Wesen blieb. In Arlequino, Scapino und Pulcinella, den »Zanni« oder Clowns der

Commedia dell' arte erkennen wir den alten Maccus, so wie Pappus in dem spiessbürgerlichen Pantalone.

Die beiden Fürstinnen aus dem Haus der Medicäer, welche im 16ten und 17ten Jahrhundert den französischen Thron bestiegen, beförderten die Verbreitung italienischer Bildung und italienischen Geschmacks in ihrem Adoptivvaterland. Der Hof der letzten Valois glich in vieler Hinsicht einem italienischen Fürstensitz. Selbst Schauspieltruppen wanderten über die Alpen und fanden in Frankreich freundliche Aufnahme. Der Sieg wurde ihnen leicht gegenüber den kunstlosen Vorstellungen der französischen Komödianten, kamen sie doch mit allen Reizmitteln scenischer Einrichtung und Ausstattung, mit der Kunst wahrhaft dramatischen Spiels. Vor allem bezauberten sie das französische Publicum dadurch, dass sie die weiblichen Rollen auch von Damen darstellen liessen. Auf der französischen Bühne traten nur junge Bursche im Frauengewand auf, und die anmuthigen gewandten Künstlerinnen der italienischen Schauspieltruppen erregten somit den grössten Enthusiasmus. Man feierte damals die grossen Schauspielerinnen, deren Namen uns zum Theil noch erhalten sind, in derselben überschwenglichen Weise, mit der man heute einer Diva huldigt.

Unter Heinrich IV finden wir das italienische Schauspiel in Paris bereits ganz eingebürgert. Die ungebildeten Handwerker der Passionsbruderschaft erkannten, dass ihre Zeit vorüber war. Wollten sie nicht alles verlieren, mussten sie sich entschliessen, ihr Theater, das Hôtel de Bourgogne, an eine Gesellschaft von Berufsschauspielern zu verpachten.* Diese allein konnten hoffen, den Fremden gegenüber sich zu halten, indem sie deren Weise so gut als möglich nachahmten,

* Es erhob sich wo einst der Palast der Herzoge von Burgund gestanden hatte. Daher der Name »Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne«.

und deren Stücke für ihre französische Bühne bearbeiteten. Der Moment war wichtig. Bis dahin hatten die dramatischen Dichter in Frankreich keine rechte Stätte für ihre Versuche gehabt und waren auf einzelne festliche Gelegenheiten bei Hof oder in den gelehrten Schulen angewiesen. Darüber war manches schöne Talent, Robert Garnier z. B., in der Entwicklung gehemmt worden.

Das änderte sich, als das Privileg der Passionsbruderschaft fiel. Im Beginn des 17. Jahrhunderts gab es in Paris bereits zwei stehende französische Theater, das des Hôtel de Bourgogne und das Theater im Marais, damals dem vornehmsten Bezirk der Hauptstadt. Es begann nun ein Wettstreit, dessen Ausgang nicht zweifelhaft sein konnte. Standen die Italiener den heimischen Schauspielern an Kunstfertigkeit und Eleganz weitaus voran, so hatten diese den Vortheil, dass sie in der nationalen, dem grossen Publicum allein verständlichen Sprache redeten. Wenige Jahrzehnte später konnten auch sie sich tüchtiger Künstler rühmen.

Neben dem Einfluss, den das italienische Theater auf die Entwicklung der französischen Bühne ausübte, ist indessen die Einwirkung Spaniens auf die französische Literatur nicht zu übersehen. Der erstere fiel mehr in die Augen, blieb aber äusserlicher, die letztere war tiefgreifend und von grosser Bedeutung für die Folgezeit. Der Reichthum der spanischen Bühne war ausserordentlich. So direct wie das italienische Theater hat das spanische allerdings nicht auf die Gestaltung des französischen Schauspiels eingewirkt; nur selten kamen spanische Komödianten nach Paris, und der Beifall, den sie errangen war mässig. Um so nachhaltiger war die Anregung, welche die französischen Dichter in den Werken der spanischen Literatur fanden. Das nationale französische Drama war im Beginn niemand mehr als den Spaniern verpflichtet.

So fällt der Beginn der französischen Kunstbühne in die ersten Jahre des siebzehnten Jahrhunderts. Zunächst erblühte die Tragödie und das romantische Schauspiel, so ungeschlacht die Stücke auch oft waren. Vor allem interessirten die Begebenheiten als solche, und von wirkungsvoller Composition, von Wahrheit der Charakteristik und Schwung der Gedanken fand sich in diesen Stücken keine Spur. Aber doch war die Zeit günstig und alles drängte zur raschen Entwicklung. An der Spitze der neuen Bewegung sehen wir den Dichter Alexander Hardy († 1630), der im Dienst des Marais-Theaters stand, und für dessen Repertoire sorgen musste. Er fertigte ein Drama in der Zeit von wenig Tagen und, wenn es noth that, auch wohl binnen vier und zwanzig Stunden. Bei dieser fabelhaften Schnelligkeit brachte er es zu einer unglaublichen Zahl von Stücken, man spricht von sieben- bis achthundert. Für seine Arbeit benutzte er, was er nur immer auftreiben konnte, die Werke der Alten, der Spanier, der Italiener. Er bearbeitete die Sagen und die Geschichte der alten Welt wie der neuen Zeit, und verschmähte keine Gattung der dramatischen Poesie. Wenn Hardy ausschliesslich für das grosse Publikum arbeitete, gewann der Dichter Théophile de Viau die vornehme Gesellschaft durch sein Drama von der »tragischen Liebe des Pyramus und der Thisbe«. Um jene Kreise für das Theater günstig zu stimmen, gab er seinem Stück grössere Feinheit, eine weiche, einschmeichelnde Sprache, verfiel aber dafür in eine andre Art des Ungeschmacks. Im Streben nach zierlicher Rede verlor er jedes Gefühl für Wahrheit. Doch gelang es ihm das Interesse der Gebildeten am Theater zu erwecken. Und wie im Staatsleben alles nach grösserer Ordnung drängte, so auch in der Literatur. Regelmässigkeit und stylgerechte Form wurden bald auch vom Drama gefordert. Jean de Mairet dichtete 1629 seine »Sophonisbe«, die erste regelmässige Tragödie

in Frankreich. Neben diesem Mann, dessen Verdienst nicht zu unterschätzen ist, wuchs eine neue Generation heran, jugendliche Dichter voll Begeisterung, mit neuen Ideen und neuem Geschmack: Georges de Scudéry, Rotrou, Du Ryer und andre. Weit über alle empor aber schwang sich Pierre Corneille, der im Jahre 1629 sein erstes Stück »Mélite« aufführen liess, und nach einer Reihe von weiteren dramatischen Arbeiten mit seinem »Cid« das classische Schau- und Trauerspiel in Frankreich begründete (1636).

Einen längern Weg hatte das Lustspiel zurückzulegen, bevor es einen gewissen Grad der Ausbildung erreichte. Zwar folgte es offenbar demselben Impuls wie die Tragödie und strebte, wie diese, nach einheitlicher Ordnung; allein die Hindernisse, die sich ihm entgegenstellten, waren schwerer zu überwinden. Lange Zeit kannte man neben der Tragödie einzig die plumpste Art der Posse, in der die ausgelassenste Freiheit des Worts und Spiels herrschte. Nur mit Mühe gelang es, derselben eine anständigere Haltung zu geben. Ein Hauptverdienst, in dieser Hinsicht reformirend gewirkt zu haben, gebührt Corneille, der schon in seinen ersten Dichtungen einen feineren Ton anschlug. In seinen frühsten Lustspielen versuchte er ein Bild der zeitgenössischen Gesellschaft in Frankreich zu geben und lieh seinen Personen die Sprache, die er in seinem Kreise wirklich reden hörte. Er verschmähte die Hilfe des Hanswursts und der stehenden Rollen, und so derb uns auch heute die Sprache dieser Jugendstücke erscheinen mag, so zeigt sie doch einen für jene Zeit bedeutsamen Fortschritt.

Ein glücklicher Umstand begünstigte den raschen Aufschwung des Theaters. Cardinal Richelieu war ein eifriger Freund des Schauspiels, und schrieb selbst verschiedene dramatische Entwürfe, deren Ausführung er einigen in seinem Sold stehenden Dichtern anvertraute. In seinem Palast, dem Palais-Cardinal, später Palais Royal genannt.

liess er mit grossem Aufwand einen Theatersaal herrichten, in welchem häufig Vorstellungen statthatten. Sein Vorbild wirkte, und die Freude am Schauspiel gewann bald die weitesten Kreise der Aristokratie. Im Jahre 1632 übernahm eine neue Truppe das Theater im Hôtel de Bourgogne, und erhob es in wenigen Jahren zu einem beachtenswerthen Kunstinstitut. König Ludwig XIII. bewilligte den Künstlern einen jährlichen Beitrag von zwölftausend Livres und erlaubte ihnen, sich königliche Schauspieler zu nennen. Die äussere Lage derselben besserte sich dadurch ersichtlich. Je mehr die Bühne sich bestrebte, dem Geschmack des gebildeten Publicums zu entsprechen, je mehr sie sich verfeinerte, desto schneller musste sie sich die Anerkennung als Kunstanstalt erringen. Schon Corneille konnte in seinem Lustspiel »l'Illusion« (1636) von der Bewunderung reden, die man dem Theater zolle. Was man noch jüngst verachtet habe, sei nun allen Gebildeten theuer. Einige Jahre später (1641) erklärte eine Verordnung Ludwig's XIII., dass der Beruf eines Schauspielers fortan nicht mehr als ehrlos betrachtet werden dürfe. Freilich genügte diese Willensäusserung des Königs nicht, dem Schauspielerstand sofort eine geachtete Stellung zu sichern. Die Mehrzahl der Künstler waren Leute, die ein bewegtes Leben hinter sich hatten, und deren sittliche Begriffe während ihrer unstäten Wanderungen vielfach Noth litten. Noch bestand das Urtheil der Kirche, welche jedes Komödienspiel als sündhaft verdammte, zu Kraft; und so ist es erklärlich, warum besonders das ehrsame solide Bürgerthum sich argwöhnisch und ängstlich vor jeder Berührung mit der Schauspielerwelt zu behüten trachtete. Und doch musste erst eine gründliche Aenderung in diesen Anschauungen eintreten, bevor das Theater zu wirklich künstlerischer Bedeutung sich erheben, und eine wahre dramatische Literatur sich entwickeln konnte. Alle Kunst kann nur da

gedeihen, wo sie in weiten Kreisen Achtung und Verständniss findet.

In raschem Anlauf hatte sich die Tragödie und das Schauspiel zur Höhe classischer Schönheit aufgeschwungen. Der Cid Corneille's hatte mit seiner hinreissenden Sprache und ritterlichen Gesinnung die Herzen Aller zur höchsten Begeisterung entflammt, und die Meisterwerke, welche der Dichter in den nächsten Jahren folgen liess, bestimmten für lange Zeit den Charakter und die Haltung der französischen Tragödie. Anders aber war es mit dem Lustspiel, das sich, wie in jeder andern Literatur, nur allmälig und mühsam entwickelte. Das höhere Lustspiel kann erst entstehen, wenn die Nation eine gewisse geistige Freiheit und Reife der Bildung erlangt hat. Zudem fand die französische Komödie ein Haupthinderniss ihrer selbständigen Ausbildung in der dominirenden Stellung, die die italienisch-spanische Posse in Frankreich einnahm. Die »Commedia dell' arte« hatte ihre stehenden Charaktere, den pedantischen Dottore, den betrügerischen und doch so oft betrogenen Pantalone, den feigen renommistischen Capitan, den süssredenden eleganten aber unbedeutenden Liebhaber, das liebende Mädchen, und die Reihe der »Zanni«, der lustigen und durchtriebenen oder dummen und tölpelhaften Diener, — der Sclaven der alten Komödie. Gleich den heutigen Clowns, hatten diese helfend einzuspringen, wenn die andern Schauspieler stockten, und sie hatten zu dem Behuf eine Reihe komischer Einfälle und Kunststückchen zur Verfügung, mit welchen sie jeder Zeit aufwarten konnten, mochten dieselben in das Stück passen oder nicht. Mit diesen ein für alle Mal gegebenen Charakteren hatte die Commedia dell' arte zu arbeiten. Die Schauspieler, von welchen sich ein jeder nur in einen Hauptcharakter eingelebt hatte, den er fortwährend spielte, redeten in allen Stücken die gleiche Sprache. Sie

kannten einander genau; musste doch jeder die Intentionen der andern von weitem errathen, um auf sie einzugehen. Daher denn auch das vortreffliche Spiel, das rasche Ineinandergreifen, die übermüthige Laune derer, die sich einander so gut stützten. Aber daher auch die Aehnlichkeit aller Stücke, die mehr oder weniger Variationen über das gleiche Thema waren. Alles drehte sich um Liebesintriguen, Entführungen oder Verwechslungen. Die Einrichtung der Bühne war denn auch derart, dass sie das Intriguenspiel wesentlich erleichterte. Sie stellte gewöhnlich eine Strasse mit zwei Arcadengängen vor, wie sie in den Städten des Mittelalters üblich waren, oder sie zeigte einen Platz, auf den mehrere Strassen mündeten. So war die Gelegenheit geboten sich zu verstecken, zu lauschen, zu flüchten und nach Belieben einander zu täuschen. Trotz ihrer scheinbaren Gleichförmigkeit boten die Stücke der Commedia dell' arte stets neue Ueberraschungen und eine solche Mannigfaltigkeit der Verwicklungen, eine so gewinnende Heiterkeit, dass niemand mit ihnen wetteifern konnte. So unerschöpflich war ihr Reichthum an Einfällen, Intriguen und Verschlingungen, welche den Stücken immer neuen Reiz verliehen, dass die Lustspielliteratur der folgenden zwei Jahrhunderte immer wieder auf sie zurückgriff und sich bei ihr neue Kraft holte.*

Aber diese Art der Stegreifkomödie hatte doch nur in Italien ihre eigentliche Berechtigung. Sobald sie in die Fremde übertragen wurde und ein andres Volk sie nachahmen wollte, musste sie erlahmen. Während der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts bemühten sich darum

* Genaueres über die italienische Stegreifkomödie und ihren Einfluss auf das französische Theater siehe in meinem Werk, Geschichte der französischen Literatur im XVII. Jahrhundert. Theil I (Wien, Gerold 1878) Abschnitt X.

die französischen Dichter umsonst, ein wirkliches Lustspiel zu schaffen. Das Vorbild der Italiener war zu mächtig; man arbeitete mit denselben Mitteln, und blieb doch weit zurück. Die Personen der französischen Stücke waren schattenhaft, ohne Fleisch und Blut, dem Publikum nur halb verständlich. Sie waren aus der Fremde übertragen, matte Copien. Die Lustspiele waren italienischen und öfters auch lateinischen Komödien entnommen, und gaben in keiner Weise ein Bild des nationalen gesellschaftlichen Lebens. Ohne höhere Idee, ohne treffende Charakterzeichnung, ohne Anlehnung an die heimischen Zustände, blieben sie stümperhafte Versuche, plump und geistlos. Selbst als die neue Schule, die sich mit Mairet erhob, Scudéry, Rotrou, Pichou, Du Ryer und andere, nach dem Vorbild Corneille's, Verhältnisse und Menschen ihres Volks und ihrer Epoche in den Lustspielen vorführen wollten, fehlte noch das eigentliche Leben, die Wahrheit. Die einzelnen Personen glitten noch, Schattenbildern gleich, über die Bühne, und ihr Thun war unberechenbar, da ihnen jeder bestimmte Charakter abging.

Das erste französische Lustspiel, das in Wahrheit diese Bezeichnung verdiente, war Corneille's »Menteur« (1643–44). Nachdem der Dichter aber in seinen Tragödien grossartige und klar erfasste Charakterbilder geboten hatte, konnte er sich unmöglich mehr mit den Schemen der Komödie befreunden. Als er es daher noch einmal mit dem Lustspiel versuchte, unternahm er, auch hier bestimmte, in ihrer Sprache und ihrem Benehmen individuell ausgeprägte Personen vorzuführen. Er lehnte sich dabei, wie das seine Vorgänger so oft gethan hatten, an ein spanisches Vorbild an, und wählte dazu ein Werk des Alarcon. Doch ging er selbstständig vor, verlegte den Schauplatz des Lustspiels nach Frankreich und gab seinen Personen rein französische Natur. Auch vereinfachte er die Verwicklung der Alarcon'schen

Dichtung, um die Charakterzeichnung zu vertiefen. Es ist Corneille's Verdienst, den Franzosen auch für das Lustspiel den Weg gezeigt zu haben, und obschon der »Menteur« manche Schwächen aufweist, bleibt ihm doch, wie gesagt, der Ruhm, das Charakterlustspiel in der französischen Literatur eingeführt zu haben.

Die neue Weise, welche Corneille in ihm lehrte, fand lange Zeit keine Nachahmung. Er selbst wandte sich wieder vom Lustspiel ab, nachdem er noch eine Fortsetzung des »Menteur« geschrieben hatte, und seine Zeitgenossen blieben der bequemeren altherkömmlichen Manier getreu. Ohnehin brachen bald die Stürme der Fronde aus, welche jede literarische Entwicklung hemmten. So blieb der »Menteur« ein leuchtender Vorbote, der Morgenstern, der einsam am Himmel steht und den kommenden Tag verkündet, aber selbst noch kein helles Licht verbreitet. Es war Molière vorbehalten, das wahre Lustspiel in Frankreich zu begründen.





1. MOLIÈRE'S JUGEND.

König Heinrich IV war unter dem Messer eines fanatischen Mörders gefallen. Klug und fest hatte er Frankreich vor einer furchtbaren Katastrophe bewahrt, aber sein jäher Tod stellte alle Errungenschaften wieder in Frage. Der Untergang des Reichs stand bevor, wenn die alten particularistischen Tendenzen, das Streben des hohen Adels nach souverainer Macht, in einem neuen Bürgerkrieg sich geltend machen konnten. Die Gefahr war drohend genug. Eine schwache Regentschaft entfesselte die bösen Geister der Intrigue, eine thörichte Günstlingswirthschaft rief Palastverschwörungen und Aufstände hervor und der Staat verrieth deutliche Symptome eines schnellen Niedergangs.

Sieben Jahre führte Maria von Medicis als Regentin das Scepter. Im Jahr 1617 aber bemächtigte sich der jugendliche König Ludwig, der Abhängigkeit müde und von ehrgeizigen Rathgebern angetrieben, mit Gewalt der Regierung. Marschall Concini, der allmächtige Minister der Königin-Mutter, fiel in dem Hof des Louvre unter den Kugeln eines königlichen Hauptmanns und fast unter den Augen Ludwig's. Maria von Medicis wurde nach Blois verbannt und ihre Günstlinge gestürzt. Doch diese Revo-

lution bedeutete nur einen Personen-, keinen Systemwechsel. Ludwig XIII war nicht geeignet, selbständig zu regieren. Ihm fehlte seines Vaters Geist und Energie. So wechselte er nur den Meister; sein Vertrauter, Albert de Luynes, dem er bald die Herzogswürde verlieh, beherrschte ihn völlig.

Die Ruhe war darum nicht besser gesichert als zuvor. Der Hof bot das widerwärtige Schauspiel armseliger Parteikämpfe und niemand konnte voraussehen, wie die Dinge sich weiter entwickeln würden. So ballt sich wohl an schwülem Sommertag schweres Gewölk am Horizont zusammen, und wer vermag dann zu sagen, ob nicht in der nächsten Stunde ein zündender Blitz auf die friedlichen Wohnungen der Menschen niederfahren wird, um die Arbeit langer Jahre zu vernichten? Aehnlich erschien damals der politische Himmel über Frankreich, trüb und drohend. Ueberall regten sich die ehrgeizigen Grossen; auch die Protestanten wurden unruhig, da sie sich aufs Neue gefährdet glaubten, und der republikanische Geist in ihnen noch kräftig war. Wohin man blickte fand sich Anlass zu Streit und Verwirrung.

Ein Trost war es noch, dass das Volk, zunächst wenigstens, von diesen Krisen unberührt blieb, und auch kaum in der Stimmung schien, sich zu leidenschaftlicher Theilnahme für eine oder die andre Partei hinreissen zu lassen. Es stand der Politik fremd und fast gleichgiltig gegenüber. Sein Sinn war vor allem auf friedlichen Erwerb gerichtet, seitdem unter Heinrich's IV Regierung Handel und Wandel sich aufs neue belebt hatten. Nach den furchtbaren Verheerungen des dreissigjährigen Religionskriegs war der Aufschwung, den die Industrie nahm, geradezu überraschend, und die kurzen Friedensjahre hatten den Wohlstand und das Selbstgefühl der Bürger ungemein gefördert. Allen Städten des Lands voran wuchs Paris an Grösse und Bedeutung. Schon rühmte man die Hauptstadt als die

Herrscherin im Reich des Geschmacks und der Mode. Ihre Bewohner galten allerdings als leicht erregbar, oppositionell gesinnt und spöttisch, aber man kannte sie auch als fleissig, verständig und sparsam.

Zu diesem soliden Pariser Bürgerthum gehörte im siebzehnten Jahrhundert auch die Familie Poquelin. Einer dunkeln Sage zufolge soll dieselbe aus Schottland stammen. Es wird erzählt, dass sich unter den schottischen Hilfstruppen, welche im Heer Karl's VII gegen die Engländer kämpften, ein junger Rittersmann, Namens Pawklin, befunden habe. In der Schlacht bei Verneuil (1424) in der der grösste Theil der Schotten niedergemacht wurde, sei Pawklin dem Gemetzel entkommen, und habe sich später dauernd in Frankreich niedergelassen. Seine Nachkommen seien die Poquelins, die mit der Zeit nach Paris übergesiedelt und sich ehrlichem bürgerlichem Handwerk gewidmet hätten.

Wir lassen diesen höchst fraglichen schottischen Helden bei Seite. Wenn er wirklich existirt hat, so hat er auf seinen berühmten Enkel nichts von seiner schottischen Natur vererbt. Die Familie der Pariser Poquelin war vielverzweigt und zahlreich. Im Lauf des siebzehnten Jahrhunderts werden mehrere Poquelin in hervorragenden Stellungen erwähnt. Der eine war Schöff des Pariser Handelsgerichts, ein andrer Doctor der Theologie und Decan der Pariser Facultät, ein dritter Director der Indischen Handelscompagnie. Um's Jahr 1620 gründete ein Jean Poquelin ein eignes Geschäft als Tapezierer in dem Eckhaus der Rue Saint-Honoré und der Rue des Vieilles Etuves (heute Rue de Sauval). Noch lebten seine Aeltern, und sein Vater betrieb ebenfalls das Tapeziergeschäft. Bald nachdem der junge Jean Poquelin sich etablirt hatte, führte er Marie Cressé, die Tochter eines wohlhabenden Bürgers und Tapeziers, als seine Gattin heim (27. April 1621). Die junge Frau brachte ihm eine Mitgift von 2200 Livres, theils in

baarem Geld, theils in schöner Ausstattung[1]. Diese Summe entsprach dem Besitz, welchen Poquelin aufweisen konnte und der zum grossen Theil von den Möbeln seines Magazins repräsentirt wurde. Eine Morgengabe von 2200 Livres war für einen jungen Gewerbtreibenden jener Zeit nicht unbedeutend. Das junge Paar begann die Ehe in günstigen Verhältnissen, und sah sich bald wohlhabend. Von sechs, oder wie andre behaupten, von sieben Kindern starben mehrere in frühstem Alter und nur vier — drei Knaben und ein Mädchen — wuchsen heran[2]. Das älteste der Kinder war Jean, der später unter dem Namen Molière so hohen Ruhm erwarb. Der Tag seiner Geburt ist allerdings nicht mit Sicherheit festzustellen, doch wissen wir, dass der Knabe am 15. Januar 1622 getauft wurde. Zum Unterschied von einem jüngeren Bruder Jean nannte er sich später Jean-Baptiste, obwohl sich dieser zweite Name nicht in dem Taufact findet. Nach einigen Jahren erwarb Jean Poquelin, der junge Vater, von einem Bruder die Stelle eines Hoftapeziers, und wurde bald darauf auch Kammerdiener des Königs. Eine solche Stelle war wichtig, denn sie verlieh Ansehen und trug dazu bei, die Kundschaft zu erweitern. Im Uebrigen war das Amt eines »tapissier-valet de chambre du roi« kein leerer Titel, sondern verpflichtete zu wirklichem Dienst. Man zählte acht solcher Hoftapeziere, von welchen je zwei während dreier Monate des Jahrs das Amt zu versehen hatten. Dasselbe war nicht schwer; die Tapeziere hatten am Fussende des Betts zu stehen, während die eigentlichen Kammerdiener das Lager des Königs bereiteten, und ausserdem war ihnen die Sorge für die Instandhaltung der Möbel in den königlichen Palästen anvertraut. Sie bezogen dafür ein Gehalt von etwas über 300 Livres und erfreuten sich eines besondern Gerichtsstands.

Das Haus, welches die Familie Poquelin bewohnte, trug als Abzeichen in Holz geschnitzt einen Apfelbaum, an dem

mehrere Affen emporkletterten, und hiess im Mund des Volks das »Haus zu den Affen«. Wir können uns das rege Leben vorstellen, das sich in dem schmalen Haus entfaltete. Im Erdgeschoss befand sich der Laden mit den zum Verkauf ausgestellten Möbeln, hinter demselben die Küche, in der auch gespeist wurde. Ein Entresol enthielt ein grosses Schlafzimmer mit einem daran stossenden kleineren Gemach. Hier lebte und wohnte die Familie, hier erblickte auch Molière das Licht der Welt. Die Zimmer des ersten Stocks wurden als Magazine verwandt. Die Wohnräume waren bequem und stattlich eingerichtet, die Schränke gefüllt mit schönem Linnen, feinen Kleidern und kostbarem Silbergeräth. Auch reicher Schmuck fehlte der jungen Frau nicht [3].

Marie Cressé, die Mutter des Dichters, scheint eine tüchtige, regsame und intelligente Frau gewesen zu sein, wenn man aus den spärlichen Nachrichten, die wir über sie haben, einen Schluss ziehen darf. Sie war im Besitz einiger Bücher, darunter einer Bibel und der Lebensbeschreibungen Plutarch's. Während der Vater dem Geschäft nachging, waltete sie im Haus und im Kreis der Kleinen. Wir sehen sie im Geist inmitten der gespannt lauschenden Kinder, welchen sie erzählt, was sie gelesen hat, Geschichten des alten und neuen Testaments oder auch Heldenthaten der Griechen und Römer. Des Sonntags aber zog die Familie bei schönem Wetter hinaus nach Saint-Ouen, wo der Grossvater Cressé ein kleines Landhaus mit einem Garten besass.

Wie hervorragende Männer so oft das Gemüth und die ganze geistige Richtung von der Mutter geerbt haben, so will man auch in dem Wesen Molière's den Sinn und die Natur der poetisch angelegten Mutter erkennen, während der Vater als einseitig und engherzig hingestellt wird. Wohl mag auch Molière, gleich Goethe, vom Mütterchen die Frohnatur, die Lust zu fabuliren als schönste Mitgift für's Leben erhalten haben, wie er ja auch leider den Keim

der Todeskrankheit von ihr erbte. Aber die Vorwürfe, die man gegen den Vater erhebt, erscheinen deshalb noch nicht begründet.

Marie Poquelin starb im Jahre 1632 und der Knabe war somit frühe der hegenden treuen Mutterliebe beraubt, ein Verlust, der durch nichts ersetzt werden kann. Vater Poquelin hatte es eilig, sich wieder zu verheirathen. Vielleicht glaubte er diesen Schritt auch im Interesse seiner unerzogenen Kinder thun zu müssen. Ein Jahr nach dem Tode seiner Frau wurde er mit Cathérine Fleurette getraut, die ihm etwas Vermögen mitbrachte. Er verliess nun seine bisherige Wohnung und kaufte ein eignes Haus in der Nähe der grossen Markthallen, in der Gegend wo sich heute die Rue Rambuteau hinzieht.

Wir haben keinerlei Andeutung, dass die Stiefmutter Unfrieden in das Haus gebracht habe. Aber wenn auch keine Misshelligkeit je die Gemüther verletzte, so ist es doch klar, dass mit der zweiten Frau ein andrer Geist in die Familie einzog. Paul Lindau hat darauf hingewiesen, dass Molière in der grossen Reihe der verschiedenartigsten Charaktere, die er auf die Bühne gebracht hat, kaum das Bild einer bedeutenden tüchtigen Hausfrau, niemals das einer liebenden Mutter gezeichnet habe. Elmire in »Tartuffe« ist zwar gut und mild, aber gewinnend und anziehend ist sie nicht. Soll man aus diesem Umstand schliessen, dass der Dichter den Segen der Mutterliebe niemals empfunden habe? dass ihm, der später in bunter und wenig sittenstrenger Gesellschaft lebte, das Verständniss für Frauenwürde und Frauenreinheit gemangelt habe? Wir möchten uns solche Schlussfolgerung nicht erlauben, zumal da seine Dichtungen eine Reihe anmuthiger und liebenswürdiger Mädchengestalten aufweisen. Aber ein Lustspieldichter will ja hauptsächlich die Schwächen der Menschen schildern, und ideal angelegte Charaktere passen ihm wohl kaum in

seine Gemälde. Wer weiss, ob Molière nicht gerade in frommer Erinnerung an seine früh verstorbene Mutter es vermied, ihr Bild neben so vielen komischen und verzerrten Gesichtern zu verewigen?

Jean Poquelin erhielt eine gute Erziehung. Es war nicht gebräuchlich, dass die Söhne des Handwerker- und selbst des höheren Bürger- und Kaufmannstands sich mit klassischen Studien abmühten. Noch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts warnte Savary, der Verfasser eines in kaufmännischen und gerichtlichen Kreisen sehr geschätzten Buchs, »Le parfait négociant« die Kaufleute, sie möchten ihre Söhne dem Kaufmannstand nicht durch eine falsche Erziehung entfremden. Vater Poquelin dachte anders. Vielleicht hatte er stolze Pläne und hoffte seinem ältesten Sohn, der geweckten Sinnes war, eine grosse Laufbahn zu eröffnen. So trat denn der junge Jean Poquelin als Schüler in das Collége de Clermont ein, das unter der Leitung der Jesuiten stand. In dieser vielbesuchten Anstalt blieb er fünf Jahre, wie es der Gang der regelmässigen Studien erheischte, wahrscheinlich von 1636—1641. Unter seinen Schulgenossen nennt man unter andern den Prinzen von Conti, Armand de Bourbon, der allerdings um sieben Jahre jünger war, aber wegen seiner hohen Geburt die Schule rasch durchlief und somit recht gut mit Poquelin-Molière in derselben Klasse gewesen sein kann. Als praktischer Mann wollte der Vater Poquelin jedoch keinen Vortheil aus der Hand geben. Er konnte, dem damaligen Herkommen gemäss, schon bei Lebzeiten seinen Sohn als künftigen Nachfolger in seinem Amt bestimmen lassen, und er versäumte diese Vorsicht nicht. Aber um solche Vergünstigung zu erhalten, musste der junge Poquelin seine Befähigung als Tapezierer nachweisen, und also auch unter seines Vaters Aufsicht arbeiten. Ob diese Lehrzeit vor seinen Eintritt in das Collége fiel oder neben den Studien

herging, ist schwer zu bestimmen. Wichtig aber für die Entwicklung des jungen Mannes war der Geschmack, den er frühe am Theater fand. Ein Freund der Familie, der Hoftapezierer Dubouf, war 1639 Vorsitzender im Rath der Passionsbruderschaft, jener Gesellschaft, welche das Theater des Hôtel de Bourgogne eigenthümlich besass und es an eine Schauspielgesellschaft verpachtet hatte. Zwei Logen mussten stets zur Verfügung der Bruderschaft bleiben, und so mag der junge Jean Poquelin mit seinen Geschwistern nicht selten den Genuss einer dramatischen Aufführung gehabt haben. Auch im Collége gab es Vorstellungen; die Schüler versuchten sich gern an alt-classischen Tragödien sowie modernen Dramen. Es ist sonach nicht nöthig, die Mähr von des Grossvater Cressé's Vorliebe für das Schauspiel zu betonen und zu wiederholen, was doch nicht bewiesen werden kann, dass dieser seinen Enkel häufig mit ins Theater genommen und ihm die erste Idee zur Wahl seines späteren Berufs eingeflösst habe.

Jean Poquelin scheint die letzte Klasse der Schule, die »Philosophie«, nicht absolvirt, vielmehr die philosophischen Studien privatim betrieben zu haben. Dazu bot sich eine vortreffliche Gelegenheit. Sein leichtgesinnter lustiger Freund und Schulkamerad Chapelle, der illegitime Sohn eines reichen Finanzbeamten Lullier, wurde auf Wunsch des Vaters von dem damals weitberühmten Pierre Gassendi in die philosophischen Lehren eingeführt, und Poquelin, sowie zwei andre Schulfreunde, François Bernier, der sich später durch seine Reisen in Asien einen Namen machte, und Hesnault, der in der Folgezeit als Dichter auftrat, nahmen an dem Unterricht Theil. Zu ihnen gesellte sich noch Cyrano Bergerac, ein übermüthiger streitlustiger Junker voll Geist und Witz, der sich frühe in der Posse versuchte, und ein Vorläufer Molière's wurde. Gassendi trat als Lehrer einer neuen Philosophie auf. Er erhob sich gegen das erstarrte

System der Aristoteliker des Mittelalters, und stützte sich hauptsächlich auf die Atomenlehre des Epikur. Ebenso suchte er die Epikuraeische Ansicht von der Lust als dem höchsten Glück auszubilden, natürlich in dem Sinn des griechischen Weisen, der die Lust keineswegs in der Befriedigung der Sinnlichkeit, sondern in der Schmerzlosigkeit des Körpers und der Ruhe des Geistes gefunden hatte. Gassendi war Sensualist, insofern er lehrte, dass dem Menschen die Erkenntniss nur durch die Sinne komme. Er begegnete sich in dieser Lehre mit dem englischen Philosophen Hobbes, und trat in entschiedne Opposition gegen den Rationalismus des Descartes, ohne dessen siegreiche Ausbreitung auf die Dauer hindern zu können. Der Einfluss, den Gassendi auf seine Schüler ausübte, war mächtig und tief. Er führte sie in die grossartige Weltanschauung seines Meisters ein, und machte sie mit dem poesie- und gedankenvollen Gedicht des Lucrez »Ueber die Natur der Dinge« vertraut. Solche Studien müssen auf ein empfängliches Gemüth von ausserordentlicher Wirkung sein. Gewiss hat Molière das Beste aus sich selbst geschöpft, aus dem reichen Schatz seines Gemüths und seines Geists, aber ebenso sicher dürfen wir annehmen, dass die humane Weltanschauung, die er in seinen Dichtungen offenbarte, zum Theil wenigstens ein Vermächtniss Gassendi's war. Wie dieser den Sinnen ihr Recht beliess, so auch Molière. Während die grosse Majorität der Gebildeten sich, nach Descartes' Beispiel von der Natur abwandte, bewahrte Molière ihr eine unerschütterliche Liebe. Die Kenntniss der freieren philosophischen Lehren, sicherte ihn vor jeder Einseitigkeit des Urtheils. In ihrer Begeisterung übersetzten die Freunde, Hesnault sowohl wie Poquelin, die Lucrez'sche Dichtung. Der erstere verbrannte später seinen Versuch auf Andringen seines Beichtvaters, auch Molière veröffentlichte seine Arbeit nicht, und schob nur in seinem »Misanthrope« (II. 5.) eine Stelle daraus über die Blindheit

der Liebe ein. Die Verse sind weniger eine Uebersetzung als eine freie Bearbeitung. Die Wittwe Molière's verkaufte später das Manuscript für 600 Livres an einen Buchhändler, der es jedoch nicht zu drucken wagte, und es verlor.

Nach vollendeten Gymnasialstudien soll sich der junge Poquelin dem Studium der Rechtswissenschaft gewidmet haben. Doch sind die Nachrichten darüber keineswegs sicher. Die jungen Rechtsbeflissenen mussten damals nach einem Studium von zwei bis drei Jahren zunächst die Würde eines Licentiaten der Rechte erwerben. Man erlangte dieselbe an manchen Orten mit der grössten Leichtigkeit. Hatte man Geld genug, die Taxen zu bezahlen, so hatte man auch genügende Weisheit. Die Rechtsfacultät der guten Stadt Orléans erwies sich in dieser Hinsicht als besonders nachsichtig, und alljährlich strömten die jungen Juristen dahin, um sich den gewünschten Ehrentitel zu kaufen. Charles Perrault erzählt in seinen Memoiren, wie er, von ähnlichem Ehrgeiz beseelt, zur Stadt an der Loire wallfahrtete. Bei Nachtzeit in Orléans angekommen, eilte er, in Begleitung zweier Freunde, alsbald zur hohen Schule, klopfte und bat um Einlass. Drei gelahrte Doctoren erschienen trotz der ungewöhnlichen Stunde. Sie hatten ihr Barret über ihre Schlafmützen gestülpt und begannen sofort ihre Prüfung. Die drei Candidaten antworteten dreist auf alle Fragen, die ihnen vorgelegt wurden, obwohl sie so gut wie nichts wussten. Sie leierten einfach ein paar auswendig gelernte Phrasen her, die gar keinen Bezug auf die Frage hatten. Ihre Kenntnisse schienen trotzdem bald über jeden Zweifel erhaben; nach wenigen Minuten waren sie zu Licentiaten erhoben und konnten schon den folgenden Tag fröhlichen Sinns nach Paris zurückkehren [4]. Perrault hat in seiner Erzählung, des Effects halber, die Farben stark aufgetragen, allein es ist kein Zweifel, dass man in Orléans mit leichter Mühe die akademischen Würden erwerben

konnte, und war man einmal Licentiat der Rechte, stand einem der weitere Weg offen. Man konnte sich dann zu jeder Zeit in die Liste der Advocaten eintragen lassen.

Auch der junge Tapeziererssohn scheint sich in Orléans den Titel eines Licentiaten erworben zu haben. Eine giftige, in die Form eines Lustspiels gekleidete Schmähschrift gegen den Dichter, »Elomire hypocondre«, die noch bei Lebzeiten Molière's erschien, zeigt diesen als Schauspieldirector im Streit mit seinen Künstlern. Seine Autorität zu stärken, erinnert Elomire * die Widerspänstigen an seine Verdienste um sie, und erzählt ihnen seine Lebensgeschichte. Unter anderem sagt er:

> Im Jahre vierzig oder etwas früher
> Verliess ich, und zwar hochgelahrt, die Schule.
> In Orléans erwarb ich die Licenz,
> Gleich nach den Ferien ward ich Advocat,
> Und blieb ein halbes Jahr dem Stande treu [5].

Die Schauspieler fühlen sich durch die prahlerischen Worte Elomire's beleidigt und Angélique (Madeleine Béjart, Molière's Geliebte, von der wir bald hören werden) unternimmt es die Angaben ihres Directors zu berichtigen:

> Im Jahre vierzig oder etwas früher
> Verliess er, dummer als zuvor, die Schule.
> Sein Vater hörte, dass in Orléans
> Ein jeder Esel sich für blanke Batzen
> Die Doctorwürde kurzweg kaufen könne,
> Und schickte darum auch den seinen hin . . . .
> So ward er Advocat, wie er erzählt,
> In Kleidern, die er nicht bezahlt, stolzirend.
> Doch hört, wie undankbar er sich benahm.

* Der Name ist ein Anagramm von »Molière«.

Statt zu studiren, eifrig zu plaidiren,
Und sei es nur aus Liebe zu dem Vater,
Erschien er einmal nur in dem Palais.
Und wollt ihr wissen, was das Bürschchen trieb?
Als Possenreisser lernt' er seine Rolle
Bei jenem grossen Charlatan, dem Bary,
Und bei dem Orvietaner; — glaubte sich
Schon fest in deren Gunst . . . . [6]

Wir führen diese Stelle an, weil sie die Mittheilung über Molière's juristische Studien bestätigt. Hätte man aber auch diese Bekräftigung nicht, so könnte man schon aus einzelnen Stellen seiner Lustspiele den Schluss ziehen, dass er mit den Geheimnissen des Gesetzbuchs und den Kniffen der Procedur vertraut war, so sicher bewegt er sich auf diesem Gebiet. Wenn der Pamphletist ferner erzählt, Molière habe bei den Marktschreiern, die auf der Place Neuve ihren Stand hatten, seine Schauspielkunst erlernt, so brauchen wir uns auf solche Anklagen nicht weiter einzulassen. Die bekanntesten Charlatane erschienen in grossem Aufzug, und hatten allerdings öfters einige Schauspieler in ihrem Sold, die das Volk durch possenhafte Scenen, freche Lieder und Lazzi aller Art anlocken mussten. War das Publikum gut gelaunt, so kaufte es auch die Wundermittel dieser Herren. Nun war Jean Poquelin, der Sohn eines wohlhabenden Bürgers und mit einer guten classischen Bildung ausgestattet, gewiss nicht darauf angewiesen, auf offnem Platz den gaffenden Pöbel durch seine Grimassen zu unterhalten. Wohl aber mag er sich gelegentlich unter die Menge gemischt und über die tollen Spässe, die launigen Einfälle der Clowns im Gefolge Bary's oder des Orvietaners gelacht haben.

Noch ein weiterer Punkt in Molière's Jugendgeschichte bleibt dunkel. Im Frühjahr 1742 zog Ludwig XIII. an

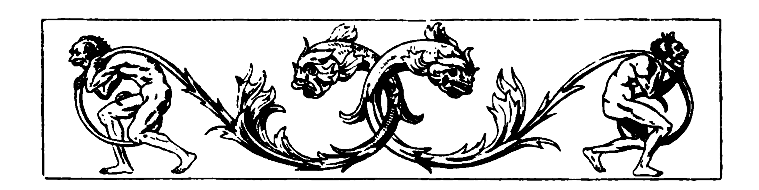
der Spitze eines Heers und von Richelieu begleitet, in den Süden des Landes, in die Grafschaft Roussillon, um die Belagerung von Perpignan zu unternehmen. Nun fiel, wie man gefunden hat, die Dienstverpflichtung des Vaters Poquelin in die Monate April bis Juni, und er hätte folglich den König auf seiner Reise begleiten müssen. Dass er sich aber während dieser Zeit in Paris aufhielt, geht aus zwei Schuldverschreibungen hervor, die er sich grade damals von zwei Kunden in der Hauptstadt ausstellen liess und die sich erhalten haben. Man fragt daher, wer ihn in seinem Amt vertrat, und die meisten Biographen neigen zu der Ansicht, dass der junge Poquelin anstatt seines Vaters mit dem König gegangen sei. Dass der zwanzigjährige Mann, der schon als seines Vaters Nachfolger bestimmt war, jedenfalls die Gelegenheit mit Freuden ergriff, um die Welt zu sehen, ist natürlich. Gerade in diese Zeit fiel der Sturz und die Hinrichtung des Cinq-Mars. Vertrauend auf die Gunst seines Königs, hatte dieser gewagt, die Politik Richelieu's zu durchkreuzen; in seiner Eitelkeit hatte er davon geträumt den geistesgewaltigen Cardinal zu stürzen, und sich nicht gescheut, zu diesem Ende ein geheimes Bündniss mit den Landesfeinden, den Spaniern, abzuschliessen. Aber Richelieu vernichtete mit einem Schlag seine Pläne und schickte ihn auf das Blutgerüst. Als sich Cinq-Mars verloren sah und seine Verhaftung erfolgen sollte, habe ein junger Kammerdiener des Königs versucht ihn zu retten. Derselbe habe ihn, so wird berichtet, in einem dunkeln Gemach des Schlosses in Narbonne, wo sich Ludwig aufhielt, verborgen. Dass Cinq-Mars nicht entkommen konnte, ist bekannt. In dem muthigen jungen Kammerdiener aber will man Molière erkennen, der somit gewagt hätte, dem allmächtigen Minister ein edles Wild streitig zu machen. Ein Beweis für diese Annahme liegt nicht vor, ja die ganze Erzählung wird

durch andere Berichte über die Verhaftung des Cinq-Mars zweifelhaft. Des Weiteren macht man darauf aufmerksam, dass das Gefolge des Königs während dieses Feldzugs zweimal in dem Städtchen Sigean bei einem reichen Bürger, Martin Melchior Dufort, einquartirt gewesen ist, und dass derselbe Dufort wenige Jahre später in Paris sich als Freund Molière's erwiesen und demselben mit Geld ausgeholfen hat. Möglich ist es, dass sich sonach Molière die Freundschaft Dufort's während des Feldzugs im Süden erworben hat, aber auch hierüber besitzen wir keine sichere Angabe.

Wir wissen es, und auch die Gegner des Dichters bestätigen es, dass Molière in seiner Jugend in guten Verhältnissen gelebt hat. Die Sitten waren damals locker, die Begriffe von Anstand und Moral sehr dehnbar. In dem bewegten Leben der Hauptstadt, wo neben dem königlichen Hof die mächtigsten Adelsgeschlechter Frankreichs zusammenströmten und ein glanzvolles Leben führten, musste ein junger heissblütiger Mensch vielfältigen Anlass zur Zerstreuung finden und leicht in den Strudel eines wilden, auf die Dauer selbst gefährlichen Lebens hineingerissen werden. Mag nun der junge Poquelin die paar Jahre nach seinen Schulstudien als junger Rechtsgelehrter und Advocat, oder als Vertreter seines Vaters im Dienst des Königs verbracht haben, es scheint sicher, dass er sich in leichtsinniger Gesellschaft umhertrieb und, ohne ein höheres Ziel ins Auge zu fassen, die Wege eines jungen, dem Vergnügen und Genuss ergebenen Menschen wandelte.

Mit einem Male aber trat in seinem Leben eine Wandlung ein, die eine neue ereignissvolle Epoche eröffnete, und für sein ferneres Schicksal bestimmend wurde.





2. Lehr- und Wanderjahre.

Die Jahre, in welchen Molière sich vom Knaben zum Jüngling entwickelte, fielen in eine der bedeutsamsten Epochen der Geschichte Frankreichs, die wohl geeignet war, einen lebhaften Geist zu beschäftigen und ihm ein besonderes Gepräge zu geben. Nicht allein dass Cardinal Richelieu mit fester Hand die Formen des Staats schuf, wie sie zwei Jahrhunderte bestehen sollten, auch in der Literatur und Kunst wurde, wie wir gesehen haben, die Grundlage zu einem machtvollen Bau gelegt.

Wir wissen, welchen Enthusiasmus Corneille's »Cid« erregte, wie er in Paris und bald auch in der Provinz das Feuer der Begeisterung entfachte. Kaum weniger Eindruck machte Tristan mit seiner »Mariamne«, die den gerührten Zuschauern Ströme von Thränen entlockte. Schlag auf Schlag folgten dann die weiteren Meisterwerke Corneille's, sein »Horace«, »Cinna«, »Polyeucte«. In diesen drei Namen birgt sich die Geschichte einer grossen Umwälzung auf dem Gebiet des Geschmacks und der Kunst.

Molière war ein eifriger Besucher des Theaters. Wie laut mag er in den Jubel eingestimmt haben, der die aufgehende Sonne der classischen Dichtung begrüsste. Er war vierzehn Jahre alt, als der »Cid« zum erstenmal über

die Bretter ging, und zählte etwa zweiundzwanzig, als Corneille in dem »Menteur« das erste Beispiel eines Charakterlustspiels gab.

In jenen Jahren der raschen literarischen Entwicklung war auch Molière der Gedanke gekommen, sich dem Theater zu widmen. Er dachte zunächst nur daran, Schauspieler zu werden. Dass er auch dichten könne, kam ihm noch lange nicht in den Sinn.

Schon damals war es nicht selten, dass Söhne guter Familien zum Theater gingen. In Molière's »Etourdi« (V. 3) erzählt Andrès, wie er sich, aus Liebe zu einem Mädchen, einer Zigeunerbande angeschlossen habe, und Scudéry zeigt in der »Comédie des Comédiens« einen Baron, der die Spur seines flüchtigen Neffen verfolgt, ihn als Mitglied einer Schauspieltruppe entdeckt und schliesslich sich selbst um Aufnahme in dieselbe bewirbt. Noch ist es nicht so lange her, dass die deutschen Theater ihre besten Kräfte aus dem Kreis der Studenten holten, welchen irgend ein Missgeschick den ferneren Besuch der Hochschule erschwerte. In einer Zeit, in der Industrie und Handel noch nicht den Aufschwung genommen hatten, wie heute, und das Feld beschränkt war, auf dem sich Talente geltend machen konnten, schien das Theater ein besonders günstiger Rettungshafen für mancherlei Schiffbrüchige.

Molière liebte, nach allem was wir über seine Jugend wissen, weder das Geschäft seines Vaters noch die Advocaturskanzlei. Schon frühzeitig genoss er das Leben in vollen Zügen. Die leichtsinnigen Herrchen, die er später in seinen Lustspielen so trefflich zu schildern verstand, musste er aus eigener Erfahrung kennen. Er hatte mit ihnen gelebt, und war selbst einer der stürmischen jungen Leute gewesen, die nur an Liebschaften und festliche Gelage dachten, das Leben auskosteten und ihres Vaters Geld vergeudeten. Bei

seiner leicht erregbaren Natur lockten ihn die schönen Augen einer Schauspielerin in den Kreis des leichtlebigen Theatervölkchens, und er fühlte sich bald wohl in dessen Mitte. Er gerieth da in eine Sphäre, die ihn unwiderstehlich anzog und ihn mit dämonischer Gewalt fesselte. Die Lust sich selbst auf den Brettern zu zeigen, erwachte in ihm, und damit auch der Glaube an sein Talent. Vielleicht versuchte er sich zunächst im Freundeskreis, denn Dilettanten-Vorstellungen waren schon damals sehr beliebt.

Eine junge Schauspielerin, Madeleine Béjart, fesselte ihn um jene Zeit, und es scheint, dass diese Neigung den Entschluss in ihm reifte, zur Bühne zu gehen. Joseph Béjart, Madeleine's Vater, war Huissier zu Paris. Da seine Familie zahlreich, und er ein schlechter Haushalter war, gerieth er so tief in Schulden, dass nach seinem Hinscheiden 1643 die Wittwe sich weigerte, die Erbschaft anzutreten. Schon einige Jahre vor dem Tod ihres Vaters hatte Madeleine das väterliche Haus verlassen, und war als Schauspielerin mit Glück aufgetreten. Mit dem Kammerherrn des Herzogs von Orléans, dem Grafen von Modène unterhielt sie ein intimes Verhältniss, und rechnete, freilich vergebens, auf eine spätere Legitimation desselben durch die Ehe. Im Sommer 1638 gebar sie eine Tochter, aber Modène, der sich 1640 in einen Aufstand gegen den König einliess, wurde nach der raschen Bewältigung desselben zum Tod verurtheilt und flüchtete nach Brüssel. Als ihm später straflose Rückkehr gestattet wurde, erneuerte er das frühere Verhältniss nicht wieder, wenn er auch freundschaftlichen Verkehr mit Madeleine pflog. Für diese entbrannte damals auch des jungen Poquelin Herz. Madeleine war im Jahre 1618 geboren, also um vier Jahre älter als ihr jugendlich stürmischer Liebhaber. Als sich nun die Familie Béjart nach dem Tode des Vaters und bei der völligen Zerrüttung der Vermögensverhältnisse

in der schwierigsten Lage sah, fasste Madeleine den Entschluss, mit ihrem älteren Bruder Joseph und einer jüngeren Schwester Geneviève gemeinsam eine Schauspieltruppe zu organisiren. Auch Jean Poquelin wurde herangezogen. Vielleicht war in ihm der Gedanke zuerst aufgetaucht, denn seine Biographen, La Grange und Vinot, von welchen der erstere ihm als Freund und College besonders nahe stand, sagen geradezu, dass mehrere junge Leute aus guter Familie, von ihm bewogen, den Entschluss gefasst hätten, sich der dramatischen Kunst zu widmen. Wie dem auch gewesen sein mag, es steht fest, dass Poquelin das treibende Element, die Seele der ganzen Unternehmung war.

Könnten wir den Schleier lüften, der die Vorgänge in Molière's Jugend verhüllt, wir würden von schweren Kämpfen, aufregenden Scenen erfahren, welche sich im Schoos der Familie abspielten, als der älteste Sohn, den der Vater bald in einer bürgerlich soliden Stellung zu sehen hoffte, plötzlich erklärte, Schauspieler werden zu wollen. Man bedenke die Anschauungen der damaligen Zeit. Zwar hatte König Ludwig XIII. wie schon erwähnt wurde, verfügt, dass der Stand des Schauspielers künftig nicht mehr als ehrlos gelten solle, und das Interesse an dem Schauspiel, sowie das Verständniss für die Bedeutung der darstellenden Kunst wuchs zusehends im Publicum. Aber noch hielt die Kirche ihr Anathema aufrecht, und versagte dem Comödianten ein ehrliches christliches Begräbniss. Das arbeitsame Bürgerthum konnte sich mit dem Leben und den Sitten der ihm so unverständlichen Welt am wenigsten befreunden. Welch ein Schlag musste es für den ehrsamen Vater Poquelin sein, als er hörte, dass sein Sohn sich in solcher Gesellschaft herumtreiben und als Possenreisser öffentlich auftreten wolle! Es klingt wie eine Erinnerung an diese stürmische Zeit, wenn Molière

später im »Etourdi« Mascarille zu seinem jungen Herrn sagen lässt:

Erfährt er nun, dass Ihr die Wahl verschmäht,
Die Fesseln einer Unbekannten tragt,
Und dieser Liebesthorheit Macht den Pflichten
Eures Gehorsams Euch entzieht, — dann mag
Gott wissen, welchen Wettersturm Ihr Euch
Heraufbeschwört, und was für Predigten
Euch droh'n. *

Man erzählt über diese Kämpfe in der Familie eine Geschichte, die vielleicht nicht wahr, aber jedenfalls bezeichnend ist. In seiner Aufregung über des Sohnes Entschluss, habe der Vater einen von dessen früheren Lehrern gebeten, ernstlich mit ihm zu reden. Dieser habe den jungen Mann besucht, und seine ganze Eloquenz aufgeboten, um die Verwerflichkeit des Theaters, die Sündhaftigkeit des Komödianten-Lebens zu schildern. Jean Poquelin habe darauf mit einem Preis des Theaters und der hohen Aufgabe, die sich der Schauspieler stelle, geantwortet, und das Ende der merkwürdigen Unterredung sei gewesen, dass der Lehrer sich unter seines früheren Zöglings Fahne gestellt habe und selbst Schauspieler geworden sei. In der Liste der Leute, welche sich damals um Poquelin schaarten, steht allerdings auch der Name eines ehemaligen Schreibmeisters, George Pinel. Es fragt sich nur, ob nicht dieser Umstand erst die Veranlassung zu der Anecdote geworden ist. Nach langem Widerstreben und gewiss schweren Herzens gab der Vater endlich nach, unterstützte aber dann auch seinen Sohn in kräftiger Weise**.

* L'Etourdi I. 2. Uebersetzung von Wolf Grafen Baudissin.

** In einer Quittung vom 6. Januar 1643, die in einem Inventar erwähnt ist, bescheinigt der letztere von seinem Vater 630 Livres empfangen zu haben. Vielleicht war diese Summe Molière's Antheil an dem mütterlichen Vermögen.

Die weitere Familie jedoch konnte sich mit dem Schritt ihres jungen Verwandten nicht aussöhnen. Viele Jahre später, als Molière seine Hochzeit feierte, waren nur sein Vater und ein Schwager bei der Trauung gegenwärtig, und in einem Stammbaum der Familie, der aus jener Zeit herrührt, ist der Name des grossen Dichters und Schauspielers übergangen. Die Poquelins schämten sich Molière's! Die Empfindlichkeit der Familie zu schonen, nahm Jean Poquelin einen fremden Namen an, wie dies die Mehrzahl der Schauspieler that, und nannte sich seitdem Molière. Welchen Anlass er hatte, sich gerade diesen Namen zu wählen, ist nicht klar. Der Name Molière war ziemlich häufig. Unter andern gab es damals einen Dichter, François de Molière, der zwei, seiner Zeit vielgelesene, Romane verfasst hatte. Auch gab es einen Tänzer und Musiker gleichen Namens, Louis de Mollier oder Molière, der im Dienst des Königs stand und nicht unbekannt war. Von andrer Seite macht man darauf aufmerksam, dass in der Landschaft Le Quercy (im heutigen Département du Lot) ungefähr acht Ortschaften unter diesem Namen vorkommen, und man spricht die Vermuthung aus, die Poquelins hätten dort Verwandte oder Freunde gehabt, wodurch der Name in der Familie geläufig geworden wäre[7]. So sind wir für die Jugendzeit des Dichters fast immer auf Vermuthungen angewiesen. Zur Kenntniss Molière's trägt es freilich nichts weiter bei, ob wir wissen, woher er seinen Namen genommen hat, und so bleibe die ganze Frage dahin gestellt.

Die neue Theatergesellschaft, die sich im Jahr 1643 unter der Direction der Madeleine Béjart, aber unter der Inspiration Molière's bildete, nannte sich »L'Illustre Théâtre«, und bestand ausser den beiden eben genannten Mitgliedern noch aus fünf Herren und vier Damen, darunter Joseph und Geneviève Béjart. Viele Schauspieler kamen und gingen im raschen Wechsel, und es verstrichen einige Jahre, bevor

Molière einen Stamm von Künstlern um sich gesammelt hatte, die treu zu ihm hielten.

Die Truppe des »Illustre Théâtre« eröffnete ihre Bühne wahrscheinlich im December 1643, nachdem sie zuvor in der Provinz ihre Kraft erprobt hatte. Ein neuerdings gefundnes Document, das die Unterschrift Poquelin's und andrer Mitglieder des »Illustre Théâtre« trägt, beweist, dass die Gesellschaft im November 1643 in Rouen Vorstellungen gab[8]. Das Lokal, das sie in Paris gewählt hatte, war ein Ballhaus — une salle de paume — und befand sich im Faubourg Saint-Germain, in der Nähe der Tour de Nesle, wo heute die Rue Mazarine sich erstreckt. Ein solcher Saal war gewöhnlich von sehr einfacher Construction. Viereckig, mehr lang als breit, bot derselbe den Ballspielern einen genügenden Raum für ihre Kunst, war aber im Uebrigen höchst bescheiden ausgestattet. Die Mauern erhoben sich nur bis zu einer gewissen Höhe, etwa bis zu fünfzehn Fuss. Auf ihnen waren Holzpfeiler angebracht, welche den Dachstuhl trugen. Der Saal bot also eine beträchtliche Höhe; aber der Raum zwischen den Pfeilern war in den einfachen Ballhäusern nur mit Flechtwerk und Netzen geschlossen, um einigen Schutz gegen das Wetter zu bieten und die Bälle in ihrem Flug zurückzuhalten[9]. Um einen solchen Raum in einen Theatersaal umzuwandeln, bedurfte es also bedeutender Arbeiten. Selbst wenn alle Einrichtungen wie die Herstellung der Scene und der Logen, in leichter Holzconstruction ausgeführt wurden, erheischte eine solche Veränderung nicht unbedeutende Kosten. Bevor man also zu spielen begann, musste man über beträchtliche Mittel gebieten oder Schulden machen. Die Gesellschaft des »Illustre Théâtre« war wahrscheinlich zu dem letzteren Auskunftsmittel gezwungen, zumal sie noch andre Ausgaben für nöthig fand. Die Künstler rechneten offenbar auf ein feines Publicum, denn sie liessen die Strasse, die zu ihrem

Theater führte, pflastern, um die Zufahrt für Wagen zu ermöglichen. Ein Meister Léonard Aubry, dem wir bald noch einmal begegnen werden und der sich als Freund Molière's erwies, übernahm diese Arbeit. Ganz unbegründet war die Hoffnung des »Illustre Théâtre« auf vornehmen Besuch nicht, denn durch die Vermittlung des Grafen Modène war der Herzog von Orléans für das junge Unternehmen günstig gestimmt worden; er liess die Künstler mehrmals bei sich im Luxembourg spielen und gewährte ihnen sogar eine bescheidene Subvention.

So begann die kleine Schaar muthig ihr Werk. Allein es zeigte sich bald, dass sie sich verrechnet hatte. Waren die jungen Leute in der Geschäftsführung zu unerfahren, oder liess ihr Spiel viel zu wünschen übrig, — sicher ist, dass die Einnahmen nicht genügten und die Gläubiger bald dringend wurden. Ein besonderer Unstern wollte, dass der Herzog von Orléans im Sommer 1644 zur Armee, die in der Picardie stand, abreiste, und das »Illustre Théâtre« vergass. Die Künstler waren bald so weit, dass ihre Kassen-Einnahme nicht mehr ihnen gehörte, sondern direct den Gläubigern zufloss. Molière war offenbar in die Hände von Wucherern gefallen; es begann für ihn die schwere Schule, in der er seine Menschenkenntniss erwerben sollte. Die tapfere Schauspielerschaar brachte endlich Bürgschaft bei, und gelobte gemeinsam zu arbeiten, bis sie ihre Schulden getilgt hätte. Es war ein schöner Traum, aber nur ein Traum. Einen günstigeren Boden zu finden, siedelte die Gesellschaft auf das andre Seine-Ufer über, auf den Quai des Ormes nahe bei der Brücke Saint-Paul, wo sie wiederum ein Ballhaus zum Theater umwandelte, und wahrscheinlich mit Anfang des Jahres 1645 ihre Vorstellungen begann. Leider lächelte ihr das Glück hier so wenig, wie an der früheren Stätte. Der Kampf wurde bald zu einem verzweifelten Ringen um die Existenz. Molière stand unbe-

stritten als das Haupt der Gesellschaft da; er leitete die Verhandlungen mit den Fremden, vertrat die Truppe nach Aussen hin, und war nicht minder der künstlerische Leiter des Unternehmens. Die Last der Verantwortung war somit doppelt gross. Das Herz mag ihm oft schwer gewesen sein, wenn er den Bestand seines Theaters mühsam von einem Tag zum andern zu sichern hatte, und an die stolzen Hoffnungen zurück dachte, mit welchen er seine Laufbahn begonnen. Welch' ein andres Bild hatte er sich von seiner Zukunft ausgemalt! Er hatte auf Erfolg und Anerkennung gerechnet, und Noth und Bedrängniss traten ihm in der Wirklichkeit entgegen. Hatten jene recht gehabt, die ihn vor dem Theater warnten? Nach kaum zwei Jahren der Arbeit stand er vor dem Ruin und war in Gefahr, einem abenteuerlichen Leben zu verfallen. Immer drückender wurde die Schuldenlast, immer ungestümer die Gläubiger. Molière versetzte, was er entbehren konnte. Wir lesen von gold- und silbergestickten Bändern, die der Herzog von Guise nebst andern kostbaren Kleidern kurz zuvor der Gesellschaft des »Illustre Théâtre« geschenkt hatte, und welche Molière für zweihundert einundneunzig Livres versetzte, aber nicht wieder einlösen konnte. Es kam der Tag, da Molière ins Schuldgefängniss abgeführt wurde, weil er die Rechnung für die Talglichter, hundert und einige vierzig Livres, nicht bezahlen konnte. Molière protestirte gegen diese Verhaftung, da er nicht allein für seine Gesellschaft verantwortlich wäre, und wurde daraufhin auch freigelassen. Allein wenige Tage später liessen ihn andre Gläubiger, die mehr zu fordern hatten, aufs neue verhaften. Zum Glück fand sich diesmal ein Freund, der sich für ihn verbürgte. Molière hat immer treue Freunde erworben, und es kann gewiss als ein gewichtiges Zeugniss für den Werth eines Mannes gelten, wenn ihm stets wahre Freunde zur Seite stehen. Wen Molière einmal gewonnen hatte, der blieb ihm treu. Der

einzige, der hiervon eine Ausnahme machte war Racine, und die Schuld des Bruchs lag nicht an Molière. Der brave Meister Aubry, der die Strasse vor dem Theater im Faubourg Saint-Germain gepflastert hatte, half zunächst aus der Noth. Er verbürgte sich für die richtige Zahlung aller Schulden, und die Mitglieder des »Illustre Théâtre« verpflichteten sich ihrerseits Aubry gegenüber. Abermals wechselte man den Platz. Man kehrte in das Faubourg Saint-Germain zurück, in ein Ballhaus in der Rue de Buci. Aber es wollte nicht besser gehen. In »Elomire hypocondre« erzählt Molière selbst trübselig von der schweren Zeit seines Beginns:

Es drückte damals uns das Geld nicht wund.
Wir hätten stets vor leerem Haus agirt,
Wenn wir nicht reichlich Freibillets verschenkt
Und den Verwandten hätten vorgespielt.
Wir schrieben alles Unheil, wie ihr wisst,
Dem Platz zu, der nicht passt für ein Theater;
So packten wir denn unsre Siebensachen,
Und zogen von Sanct-Paul aufs linke Ufer.
Jedoch der gleiche Grund hat gleiche Folge.
Auch dort pries ich vergebens unsre Kunst,
Man pfiff uns aus und hiess uns weiter wandern.

Die Concurrenz in Paris war zu gross. Selbst eine italienische Truppe war gerade damals (1645) von Mazarin nach Paris berufen worden und hatte die Gunst des Hofs und des Publicums erworben. Unter solchen Umständen verzichtete Molière auf den Kampf in der Hauptstadt. Entmuthigt war er deshalb nicht, denn sonst wäre er, gleich so manchem seiner bisherigen Kameraden, der ewigen Aufregung und kleinlichen Sorgen überdrüssig, in das väterliche Haus und das bürgerliche Leben zurückgekehrt. Er wäre dort als reuiger Sohn gewiss gern wieder aufgenommen worden.

Allein gerade in dieser drückenden Lage lieferte er den Beweis seiner moralischen Kraft und seines wahrhaften Künstlerberufs. Stolz und kühn erhob er sich über alle Hindernisse. Er fühlte den Genius in sich walten und beschloss unermüdlich weiter zu streben. Seiner Stärke und des endlichen Siegs war er gewiss. Nur das Schlachtfeld änderte er, um seine noch wenig geübten Truppen vorerst im kleinen Krieg zu stählen. Mit andern Worten, er dachte daran, Paris zu verlassen und sein Glück in der Provinz zu versuchen.

Um jedoch diesen Plan ausführen zu können, brauchte er Geld, und hier sehen wir den Vater Poquelin hilfreich eintreten. Er verbürgte sich für seinen Sohn bei Aubry. Molière's Antheil an der Schuld, welche die Gesellschaft diesem Manne gegenüber anerkannt hatte, betrug dreihundertundzwanzig Livres. Die andren Mitglieder fanden ebenfalls Freunde oder Verwandte, die für sie eintraten, und so war die Bezahlung der Ehrenschuld gesichert. Weitere Forderungen wurden damals freilich nicht beglichen, doch verloren die Gläubiger nichts. Viele Jahre später, als Molière ein reicher Mann war, zahlte er mit Zinsen zurück, was ihm in den schwierigen Jahren seiner frühen Künstlerlaufbahn zu entrichten unmöglich gewesen war. Dass er damals mehrfach bedeutende Unterstützung von seinem Vater erhielt, geht aus einer Quittung vom Jahre 1651 hervor. In derselben erkennt er an, dass er von demselben bereits die Summe von 1965 Livres erhalten hatte.

Die Ausführung des Gedankens, Paris zu verlassen, mag Molière schon längere Zeit beschäftigt haben. Erleichtert wurde sie wesentlich, als der Leiter einer nicht unbekannten Provinztruppe nach Paris kam, um neue Kräfte zu gewinnen, und der Gesellschaft des »Illustre Théâtre«, die ziemlich zusammen geschmolzen war, den Vorschlag machte, sich ihm anzuschliessen. Sein Antrag wurde angenommen und im Jahre 1647 begannen die Wanderungen Molière's.

Elf Jahre lang durchzog er die Provinz, und reifte in dieser entscheidenden Epoche zum Mann heran. Als er endlich wieder nach Paris zurückkam, stand er als Meister an der Spitze einer trefflichen Künstlerschaar; er hatte das Leben in seinem Ernst, wie in seinem Humor erkannt, und sein Dichtergenius entfaltete sich nun in wunderbarer Kraft und Frische.

Eine wandernde Schauspieltruppe führte gerade kein beneidenswerthes Leben. Ein Stück Zigeunerthum barg sich in den Kreuz- und Querzügen einer solchen Künstlergenossenschaft, und in der Unruhe, der Hast der Wanderungen verlor sich nur zu leicht das Verständniss für den Werth dauernder, fester Verbindung. Der Wechsel wurde zum Bedürfniss und im Wirbel der Abenteuer stumpfte sich das moralische Gefühl ab. Nur ein starker Charakter konnte längere Zeit in diesem Treiben leben, ohne sittlichen Schiffbruch zu leiden oder wenigstens schwere Wunden davon zu tragen.

Man zählte in Frankreich damals bereits eine ziemliche Anzahl wandernder Truppen. Etwa zwölf bis fünfzehn grössere werden gelegentlich erwähnt. Die Freude am Schauspiel hatte sich von Paris aus über die Provinz verbreitet; man hatte in Städten wie Lyon, Bordeaux, Rouen oft mehrere Theater und die Schauspiel-Gesellschaften zogen von einer Stadt zur andern, hielten selbst in den kleineren Orten an, und waren nicht minder willkommene Gäste in den oft einsamen und stillen Schlössern des Landadels. Bald war das dramatische Spiel so beliebt, dass es bei keinem Fest, weder bei Hochzeiten noch Bällen, selbst nicht bei grossen Gastmählern fehlen durfte. Die königlichen Prinzen, die Herzoge und Gouverneure der einzelnen Provinzen hatten öfters eigne Schauspieltruppen in ihrem

Sold. Die Prinzessin von Montpensier, Gaston von Orleans' Tochter, hielt sich einen Winter lang eine solche Gesellschaft auf ihrem Schloss Saint-Fargeau, wohin sie nach der Unterdrückung der Fronde von dem erzürnten König verwiesen worden war. Schon wagten sich einzelne Künstlergesellschaften über die Grenze, und man fand sie in Holland, Savoyen, sowie an einzelnen deutschen Höfen, in Baiern, Braunschweig, Lüneburg und andern Orten mehr.

Dass diese Gesellschaften sehr verschiednen Charakters waren, und sich von der wirklichen Künstlergenossenschaft bis herab zu den niedrigsten Gauklerbanden eine ganze Stufenleiter von Gestaltungen fand, ist natürlich. Die letzteren sind allerdings nicht zu beachten; aber man muss sich doch klar machen, dass der Unterschied in mancher Hinsicht nicht gar zu gross war. Eine jede fahrende Truppe glich einer Karawane. Ein Karren trug die Habseligkeiten einer zigeunerartigen Truppe; eine Reihe von Wagen transportirte die Decorationen, Maschinerien, Costüme einer Künstlergesellschaft. Bei der ersteren schritten die Mitglieder bescheiden zu Fuss einher; Künstler und Künstlerinnen in besseren Verhältnissen hatten wohl Reisewagen zur Verfügung, oder bestiegen ihre Klepper, um die oft grundlosen Wege zurückzulegen. Grössere Gesellschaften pflegten einen der ihren vorauszuschicken, um die nöthigen Schritte zur Aufnahme zu thun. Zunächst musste der löbliche Magistrat des Städtchens, das man zu einem Kunstgenuss einladen wollte, um Erlaubniss angegangen werden, dann musste ein Theatersaal gemiethet oder ein Ballhaus in ein Theater umgewandelt werden. Das liess sich allerdings leicht bewerkstelligen. Ein paar Bänke genügten für das Publicum; ein paar Bretter, die auf leichtem Gestell befestigt wurden, gaben die erhöhte Scene. Nicht minder einfach gestaltete sich die Decorationsfrage. Gleichwie in den alten Mysterienspielen wahrte man damals noch auf der Bühne

das Princip der combinirten Decoration. Man hatte für jedes Stück nur eine einzige Decoration, die alle im Stück vorkommenden Oertlichkeiten in einem Gesammtbild vereinigte. Natürlich waren manche nur angedeutet. So zeigte die Bühne in Hardy's »Folie de Clidamant« (ums Jahr 1619) im Hintergrund einen Palast, links als Seitendecoration das Meer mit einem Schiff, und rechts ein schönes Zimmer, das sich öffnen und schliessen liess, und in dem man ein Bett stehen sah. In Rotrou's Tragikomödie »l'Hypocondriaque« (1628) sah man im Hintergrund das Innere einer Todtenkapelle, während die eine Seitendecoration ein Schloss, die andre einen Wald und eine Höhle aufwies. Man erkennt daraus zur Genüge, wie das französische Theater noch bis in die vierziger Jahre des 17. Jahrhunderts die Bühnendecoration verstand. Die Schauspieler brauchten sich nur beim Beginn jeden Acts in der Nähe der Coulisse zu halten, welche den Ort der beginnenden Handlung bezeichnete, und das Publicum war orientirt. Wechselte die Scene öfters, so trug der Dichter Sorge, eine seiner Personen durch ein Wort genügende Aufklärung geben zu lassen.

Aehnlich legten die griechischen Dramatiker den Personen ihrer Tragödien beim Auftreten einige erklärende Worte in den Mund, um dem Zuschauer deutlich zu machen, wen er vor sich sah und in welche Gegend er sich zu versetzen hatte.

Das System der combinirten Decoration machte jeden harmonischen Eindruck der Bühne unmöglich, aber für eine einfache Zeit bot es viele Vortheile, und den wandernden Gesellschaften war es ganz besonders nützlich.*

---

* Weiteres darüber siehe in meiner Geschichte der französischen Literatur im XVII. Jahrhundert. Wien bei Gerold 1878 u. 1879. II. Band. Elfter Abschnitt (die Bühne und die Aufführungen) S. 373 ff.

Eine jede Gesellschaft hatte womöglich auch ihren Dramaturgen, dessen Hauptaufgabe es war, die Stücke den Kräften der Truppe angemessen zu ändern. Der Rothstift spielte bei solchen Bearbeitungen oft eine grosse Rolle, besonders wenn die Gesellschaft zu klein war um ein Stück vollständig besetzen zu können. Die Verhältnisse einer solchen Wandertruppe erinnern in mancher Hinsicht lebhaft an die ehemalige Studentenhierarchie auf den deutschen Universitäten. Wie hier die Füchse sich in langem peinlichen Dienst vorbereiten mussten, bevor sie in die Geheimnisse des Burschenthums eingeweiht wurden, so erwuchsen öfters aus den Dienern und Gehilfen der Schauspieler mit der Zeit Collegen. Aber häufig schlossen sich auch, wie schon oben gesagt worden ist, junge Leute aus guter Familie an, und trugen dann nicht wenig dazu bei, der ganzen Truppe einen feineren Character zu geben und die Kunstleistungen zu erhöhen.

Will man sich ein Bild der Molière'schen Truppe machen, so denke man an die Gesellschaften, welche im vorigen Jahrhundert durch die deutschen Länder zogen und von Ackermann und Seyler geleitet waren. Man vergleiche ferner die Zustände des Theaters in Italien, wo das System der Wandertruppen bis zum heutigen Tag aufrecht geblieben ist.

Ein lebendiges Bild des alten Komödiantentreibens finden wir in Scarron's »Roman comique«, dessen erste Hälfte im Jahr 1651 erschien, und somit gerade die Zeit schildert, die uns jetzt beschäftigt. Soll ja sogar, einer allerdings unbegründeten Tradition zufolge, die Molière'sche Gesellschaft Anlass und Vorbild zu dieser Erzählung gegeben haben. Scarron erlaubte sich zwar hie und da etwas stark aufzutragen, allein er blieb doch überall auf dem realen Boden. Seine Erzählung beginnt mit der Schilderung des Einzugs einiger Schauspieler in der Stadt Le Mans. Auf einem von vier

Ochsen und einem Pferd gezognen Karren werden die Habseligkeiten der Leute transportirt. Hoch oben auf den Kisten und Koffern hat eine Alte Platz gefunden, während zwei Männer neben dem Fuhrwerk einherschreiten. Ihre Tracht liesse eher auf Zigeuner schliessen. Der eine, ein junger hübscher Mann, verbirgt einen Theil seiner Züge unter einem grossen schwarzen Pflaster. Statt des Huts trägt er ein Tuch in der Art eines Turbans um den Kopf gewunden; an einem Lederriemen hängt ein langes Schwert, und auf der Schulter trägt er eine Flinte, mit der er offenbar für den Unterhalt seiner Gefährten gesorgt hat. Um seine Brust reihen sich Raben und Dohlen, die er geschossen, und unter ihnen sieht man auch eine fette Gans und ein Huhn, die er wohl nicht käuflich erworben hat. Sein Begleiter ist schon bejahrt, und schleppt sich mit einer Bassgeige ab, die ihm von weitem das Ansehen einer Schildkröte gibt. Allerdings sind diese Künstler, wie wir alsbald hören, mehr auf einem fluchtartigen Zug als auf einer friedlichen Kunstreise begriffen. Ihre Gesellschaft hatte ihre Bühne in Tours aufgeschlagen, als der Portier einen Mann tödtete, und so Alle bei Nacht und Nebel aufbrechen mussten, um sich zu retten. Unterwegs trennten sie sich mit der Verabredung, in Alençon wieder zusammen zu treffen. Sie dachten auf diese Weise leichter unbemerkt zu bleiben und dieser Umstand erklärt die geringe Zahl der Künstler, die in Le Mans ankommen. Ihr Aufzug erregt Aufsehen in dem Städtchen, und einige Kunstfreunde fordern sie zum Gastspiel auf. Der ältere der fremden Männer, La Rancune, ist ein durchtriebener, gemeiner Patron, der jede Illusion verloren hat, jeden Umstand zu seinem Vortheil ausbeutet, einen gelegentlichen Diebstahl nur für einen Scherz ansieht und sich für den besten aller Schauspieler hält. Die guten Bürger von Le Mans, die der Meinung sind, die geringe Anzahl der Künstler werde jede

grössere Aufführung unmöglich machen, belehrt er kaltblütig, dass so etwas in keiner Weise hemme. Er habe einmal ganz allein ein grosses Stück aufgeführt, und darin die Rolle eines Königs, einer Königin und eines Gesandten übernommen. Als Königin habe er in der Fistel geredet, als Gesandter durch die Nase gesprochen, als König sich die Krone auf das Haupt gedrückt, auf einen Sessel gesetzt und die höchste Würde entfaltet. So oft er dann als Gesandter dem König habe antworten müssen, habe er die Krone auf den Sessel gelegt, und zu ihr gewandt seine Rede gehalten. Diese selbstbewusste Erklärung La Rancune's scheint seine Zuhörer zu überzeugen, und als er ihnen vorschlägt, als Honorar für eine Aufführung den Fuhrmann zu entlohnen, die voraussichtliche Zeche im Wirthshaus zu bestreiten und ein paar gute Anzüge zur Verfügung zu stellen, einigt man sich schnell. So kommt es noch denselben Abend zu einer Theatervorstellung in der Schenke, in der die Künstler absteigen. In dem grössten Zimmer des Hauses wird eine Bühne improvisirt, d. h. man theilt den Raum durch ein schmutziges Tuch ab, das als Vorhang zu dienen hat, stellt einige Bänke auf, und bald hat sich auch schaulustiges Publicum genug eingefunden, da die Kunde von der Anwesenheit der Komödianten sich wie ein Lauffeuer im Städtchen verbreitet. Man kündigt an, dass man Tristan's berühmte Tragödie »Mariamne« spielen will. Dieselbe hat zwar eine grosse Reihe von handelnden Personen, allein die Künstler wissen sich schon zu helfen. Für sie ist jetzt die Hauptsache, zwei hübsche Anzüge aufzutreiben, da sie bei ihrer eiligen Flucht aus Tours ihre Costüme eingebüsst haben. Auch hierfür weiss man Rath. Bei dem Wirthshaus befindet sich ein Platz für's Ballspiel; zwei junge Leute, die sich gerade dort in der Kunst des Ballschlagens üben, haben ihre Oberkleider abgelegt, und diese werden ohne weiters geholt. Als sich der Vorhang

erhebt, sieht man Le Destin, den jüngeren Schauspieler, auf einer Matratze liegen, ein Körbchen als Krone auf dem Kopf und mit dem Rock eines der Ballspieler geschmückt. Er stellt den König Herodes vor, der aus bösem Traum erwacht. La Caverne, die alte Schauspielerin, gibt die Rolle der Heldin, der edlen reinen Mariamne, zugleich spielt sie aber auch die intrigante Salome, Mariamnen's Feindin. Die zehn andern Rollen der Tragödie sind zum Theil gestrichen, zum Theil werden sie von dem vielseitigen La Rancune, ebenfalls in einem entlehnten Rock, gegeben. Doch die Vorstellung währt nicht lang. Die zwei ihrer Kleider beraubten Ballspieler kommen in den Saal, und als sie die beiden Künstler in ihren Kleidern sich brüsten sehen, erheben sie Protest. Darüber kommt es zum Streit, und es entwickelt sich eine Prügelei, in der sich König Herodes glänzend hervorthut. Le Destin verräth hier seine Abkunft; er ist ein Edelmann, den die Liebe auf das Theater geführt hat. Seine Geliebte, Mlle. de l'Etoile, ist eine treffliche Schauspielerin, voll Anmuth und Würde. Trotz vieler Nachstellungen bleibt sie selbst in dieser Umgebung rein und anständig. Sie ist durch Familienverhältnisse genöthigt worden, ihren Lebensunterhalt auf der Bühne zu erwerben, und um sie zu schützen, ihr stets zur Seite stehen zu können, hat sich auch Le Destin der Truppe angeschlossen. Die Geschichte dieses Liebespaares brauchen wir hier nicht weiter zu verfolgen. Uns gilt es nur einen Einblick in das Leben der wandernden Künstler zu erhalten. Scarron führt uns denn auch zu einer Probe in das Landhaus eines reichen Bürgers, der die Schauspieler zu einer Vorstellung engagirt, mit welcher er das Hochzeitsfest einer Verwandten verherrlichen will. Wir sehen dabei die Künstler im Verkehr mit den Gebildeten, die sich gern mit ihnen über die dramatischen Dichter und deren Werke unterhalten. Dann zeigt uns der Roman, wie eine Art Freimaurerthum

das fahrende Völkchen unter einander verbindet. Es hat seine eigene Sprache, wie die Gauner die ihrige. Will Einer in die Gemeinschaft der Künstler aufgenommen werden, so geht das nicht ohne feierliche Ceremonien ab. Er muss Treue geloben, bevor er in die Liste eingetragen und ihm das Loosungswort mitgetheilt wird, an dem sich alle Mitglieder der grossen Gilde erkennen. Ein heitres Gastmahl macht natürlich den Beschluss des Festes.

Auch Molière kostete dies Leben, mit seiner Unruhe, seinen Gefahren, seinen Enttäuschungen während einer Reihe von Jahren. Damals hat er die Grundlage zu dem grossen Bau gelegt, den er später errichtete, und er selbst schwang sich zu der Höhe empor, auf der wir ihn nachmals sehen. Die Lehrzeit war lang und hart, aber Molière erlangte doch wohl nur durch sie jene Lebenserfahrung, die sich in seinen Werken ausspricht. Sie verräth sich in den gross angelegten Charakterbildern, wie in den kleinen Skizzen, welche, an sich unscheinbar, doch gleichermassen durch die Wahrheit der Darstellung bezaubern. Sein Auge schärfte sich, je grösser die Fülle von Gestalten war, die an ihm vorüber gingen. In grossen Städten und unbedeutenden Orten, vor Prinzen und vornehmem Provinzadel, wie vor einfach naivem Publicum und derbem Volk hatte er aufzutreten, jedem Geschmack musste er entsprechen. Adel, Bureaukratie, Clerus, — er lernte sie alle kennen in ihren verschiedensten Vertretern. Jede Provinz mit ihrer Eigenthümlichkeit wurde ihm vertraut, und wenn man an den Reichthum der lebenswarmen Gestalten aus seinen Lustspielen denkt, von dem leichtfertigen ausschweifenden Aristokraten an bis herab zu dem gemeinen Holzfäller, so kann man nur staunen über die Schärfe der Beobachtung, die sich in ihnen ausspricht. Edelleute und Bürger, galante Junker und ungebildete Gecken, prosaische Hausväter, Geizhälse

und gutmüthige verständige Männer, bürgerliche Emporkömmlinge, Heuchler und Schmeichler, edeldenkende und niedrig gesinnte Menschen, sie alle schreiten an uns vorüber, erheiternd oder betrübend, aber alle wahr, lebendig und packend. Jeder Stand findet sich von Molière gezeichnet, und keine Geschmacksverirrung, keine Lächerlichkeit entgeht seinem Witz.

Wenn Paris der einzige Boden war, auf dem Molière seine grossen Dichtungen vollenden konnte, so musste er doch zuvor, gleich dem »vielgewandten Odysseus vieler Menschen Städte gesehen und deren Sitte erkannt« haben, um zu der sicheren und vorurtheilsfreien Weltanschauung zu gelangen, die ihn auszeichnete. In dem Drang des aufregenden Lebens, bestürmt von den mannigfaltigsten Interessen und den verschiedenartigsten Menschen, schärfte Molière seinen Blick und sein geistiger Horizont wurde weiter, umfassender. Freilich dürfen wir nicht übersehen, dass das unstäte Leben einer solchen Truppe auch mancherlei Gefahren mit sich brachte. Das feinere Gefühl für sittliche Reinheit war gefährdet, das stete vertrauliche Leben der Schauspieler und Schauspielerinnen mit einander führte leicht zu absonderlichen Verhältnissen, und begründete wohl etwas, das der Güter- und Weibergemeinschaft ähnlich sah. Andre Liebesabenteuer gingen daneben her; jedes Städtchen brachte Abwechslung auch in dieser Hinsicht, und Molière hatte seinen reichen Antheil an den Erlebnissen solcher Art. Er hat alle Wonnen der Liebe gekostet, wie er auch alle Stürme derselben über sich hat ergehen lassen müssen. Thäten uns davon sonstige Nachrichten keine Meldung, seine Lustspiele würden es uns verrathen, denn so spricht über die Leidenschaft der Liebe nur der, der sie kennen gelernt hat. Aber während seine Zeit sich vielfach in ausgeklügelten frostigen Liebestheorien gefiel, und die Liebe als eine Schwäche der Menschen, wenn auch als

eine verzeihliche hinstellte, bewahrte sich Molière seine natürliche Anschauung und sicherte seinen Figuren damit die ewige Jugend.

Als Director und Dramaturg hatte Molière für das Repertoire der Gesellschaft zu sorgen. Zu diesem Behuf richtete er eine Menge fremder Stücke ein, bearbeitete er viele italienische Possen und entwarf selbst eine Menge lustiger Scenen, welche, rasch gespielt, das Gelächter erregten, und als heitre Zugabe zu ernsten Vorstellungen immer willkommen waren. Diese Thätigkeit musste von grossem Einfluss auf ihn sein, denn er lernte durch sie die Geheimnisse des scenischen Aufbaus und dramatischen Effects. Er erprobte in kleinen Skizzen die Wirksamkeit einzelner Charakterzeichnungen, die er später ausführte. Man hat die grosse Zahl der Werke bewundert, welche Molière in den letzten vierzehn Jahren seines Lebens in Paris geschrieben hat, trotzdem er die schweren Geschäfte der Direction zu versehen, daneben sehr oft zu spielen hatte und mehr und mehr an seiner Gesundheit Schaden litt. In seinen Papieren aber lagen wohl vielerlei kleine Stücke, Entwürfe und Skizzen, die ihm oft den rechten Gedanken gaben, ihn an manchen gelungenen Versuch der früheren Zeit erinnerten und ihm somit die Aufgabe wesentlich erleichterten. Es sind uns noch zwei solcher kleinen Possen erhalten, »La jalousie de Barbouillé« und »Le médecin volant«. Beide werden neuerdings Molière zugeschrieben und sind auch in den Gesammtausgaben des Dichters aufgenommen. Ein drittes Stück, »Mélisse«, ein Schäferdrama, das man ebenfalls als Molière's Arbeit hinstellen möchte, entspricht in Geist und Haltung so wenig der Denkweise und dem poetischen Charakter unseres Dichters, dass man bessere Gründe haben müsste, als man hat, um an die Autorschaft Molière's zu glauben [10]. Ausserdem werden noch einige Titel anderer Stücke erwähnt, so »Les trois docteurs rivaux«,

»Le docteur pédant«, welches Stück mit einer andern Posse »Le docteur amoureux« identisch gewesen sein mag, und »Le maitre d'école«. La Grange, der College und Biograph Molière's, der Jahrelang ein genaues Tagebuch über die Vorstellungen führte, nennt diese Stücke mehrmals. Weitere Stückchen, deren Autorschaft man nicht so bestimmt Molière zuzuschreiben wagt, erinnern wenigstens an dessen spätere Possen. So wird ein lustiges Spiel erwähnt, »Gorgibus dans le sac«, das durch seinen Titel an die »Fourberies de Scapin« erinnert, wo in der zweiten Scene des dritten Actes Scapin dem alten Géronte tödtliche Furcht einjagt, ihn in einen Sack kriechen heisst, und dann nach Herzenslust durchprügelt. Seinen »Médécin malgré lui«, jenes Meisterwerk tollen Humors, hatte Molière zuerst »Le fagoteux« genannt, und unter diesem letzteren Titel wird auch eine ältere Posse erwähnt. Ebenso denkt man an Herrn Thomas Diafoirus, den Sohn des unsterblichen Pedanten, Doctor Diafoirus, aus dem »Malade imaginaire«, wenn man von einem mehractigen Lustspiel »Le grand benêt de fils« liest, das einige Jahre zuvor öfters gegeben wurde.

Wir brauchen Molière auf seinen Wanderungen durch die Provinz nicht genau zu verfolgen. Während man früher nur wenig Anhaltspunkte hatte, um seinen Aufenthalt in den verschiedenen Städten zu constatiren, haben eindringende neuere Lokalforschungen vielerlei Details zu Tage gebracht. Allein wenn sich in Molière's Vaterland begreiflicher Weise dafür lebhaftes Interesse regt, liegt für uns der gleiche Grund nicht vor, die Kreuz- und Querfahrten der Theatergesellschaft zum Gegenstand unserer Untersuchungen zu machen. Es wird genügen, wenn wir hier die einzelnen Hauptorte angeben, in welchen Molière mit seiner Truppe während dieser Jahre seine Vorstellungen gab.

Die erste Zeit der Wanderungen ist am wenigsten erhellt. Im Jahre 1648 wird die Anwesenheit der Truppe in Nantes nachgewiesen. Nach den noch erhaltenen Acten des dortigen Magistrats erschien daselbst im April des angegebenen Jahres der »Sieur Morlierre, Schauspieler aus der Gesellschaft des Sieur Dufresne,« um anzuzeigen, dass seine Gefährten noch denselben Tag in Nantes eintreffen würden, und bat ehrfurchtsvoll um die Erlaubniss, in besagter Stadt Vorstellungen zu geben. Wir sehen daraus, dass um jene Zeit Molière noch nicht eigentlich als Director an der Spitze der Unternehmung stand, dass er aber in vielen Dingen der Geschäftsführer war. In Nantes schlug die Gesellschaft gewissermassen ihr Hauptquartier auf, und machte Ausflüge von dort nach den nahe liegenden kleineren Städten, wie z. B. Fontenay-le-Comte. Auch nach Bordeaux kam sie, wahrscheinlich von dem prachtliebenden Herzog von Epernon berufen. Man erzählt, Molière habe dort eine von ihm verfasste Tragödie, die »Thébaide«, aufführen lassen[11]. Die Angaben über die Zeit dieses Aufenthalts in Bordeaux widersprechen sich. Keinenfalls ist er später als 1649 zu setzen. Denn Epernon sah sich in jenem Jahr genöthigt, Bordeaux zu verlassen. Die Unruhen der Fronde suchten auch die Gironde heim, und besonders Bordeaux wurde in die leidigen Händel verwickelt, empörte sich und trat auf die Seite der Frondeurs.

Zeiten des Bürgerkriegs sind aber für die friedlichen Jünger der Kunst nicht förderlich. Bald nach seines Gönners Abreise verliess auch Molière die Stadt. Im Januar 1650 findet man ihn in Narbonne, den folgenden Monat in Agen, wo auf Befehl Epernon's eine Bühne für ihn hergestellt wurde. Vielleicht fällt ein Aufenthalt in Limoges und Angoulème ebenfalls in das Jahr 1650. An ersterem Ort soll Molière, wie eine alte Tradition besagt, ausgepfiffen worden sein, wofür er sich später in seinem

»Pourceaugnac« an den Limousinern gerächt habe. Aber sollte nicht vielleicht umgekehrt die Geschichte von der Kränkung Molière's erst in Folge des erwähnten Stücks ersonnen worden sein? In jedem Fall war Molière's Rache nicht grausam, denn er zeichnete in seinem »Pourceaugnac« einen allerdings beschränkten, aber doch ehrlichen Mann aus Limoges inmitten einer Rotte von Spitzbuben.

Im Jahre 1651 muss Molière auf kurze Zeit in Paris gewesen sein, denn er quittirte unter 14. April 1651 seinem Vater den Empfang jener Summe von 1965 Livres, von der schon oben gesprochen wurde. Dann scheint er sich mit seiner Truppe nach dem Rhonethal gewandt zu haben. Vielleicht suchte er Gegenden auf, in welchen die politischen Parteien weniger schroff einander bekämpften. 1652 und 1653 spielte er in Lyon.

Wir dürfen annehmen, dass er um diese Zeit schon die ausschliessliche Leitung der Truppe übernommen hatte. In Lyon liess er 1653 — nach andern Angaben erst 1655 — ein fünfaktiges Lustspiel »L'étourdi« aufführen. Es war seine erste grössere dramatische Arbeit, wenn wir von der wenig beglaubigten »Thébaide« absehen. Mit diesem Stück betrat er die Bahn, die ihn zu Ruhm und Reichthum führen sollte. Die Form, in der uns der »Etourdi« heute vorliegt, ist freilich wohl nicht die ursprüngliche gewesen, sondern hat vielerlei Umänderungen erlitten. Aber der Inhalt, die Anlage und der Gang waren doch dieselben und erlauben schon einen Schluss auf die damalige Manier des Dichters. Von den kleinen Possenspielen absehend, versuchte er sich nun an einem grösseren Werk. Aber noch war von künstlerischer Composition nicht die Rede; er reihte mehrere kleine Possen — in denen dieselben Personen auftraten — unter einem gemeinsamen Titel aneinander und nannte sie Acte. Im Grund genommen sind es doch fünf selbständige Stücke.

Die Hauptpersonen sind Lélie, ein leichtsinniger verschwenderischer junger Mensch und dessen schlauer Diener Mascarille. Seinen Herrn in den Besitz der Geliebten zu bringen, ersinnt der Letztere alle möglichen Anschläge, lügt und betrügt, heuchelt und stiehlt, besticht die Polizei und wagt das Aeusserste an frecher That. Aber Lélie ist so zerstreut und so zerfahrenen Geists, dass er immer wieder die fein angelegten Gewebe Mascarille's, ohne es zu wollen, zerreisst. Man sieht, dass Molière damals noch ganz im Sinn der italienischen Stegreifposse arbeitete. Wenn er seine Zuschauer genugsam unterhalten hat, nimmt er die erste beste Lösung, ohne viel nach der innern Richtigkeit zu fragen. Sein Stück spielt noch in einer conventionellen Welt, und seine »Valets« sind, wie die »Zanni« der Italiener, die directen Nachkommen der Sclaven in der antiken Comödie. Der »Étourdi« ist ohnehin die freie Bearbeitung eines italienischen Stücks, des »Inavvertito« von Nicolo Barbieri (1629), nur dass Molière noch mancherlei Scenen aus andern Lustspielen in das seinige einfügte. Seine Personen sind schattenhaft, wie die Figuren des italienischen Theaters; nur der Hauptperson, Mascarille, gab er eine besondere charakteristische Zeichnung. Wenn wir die starken Farben der Posse gelten lassen und die Möglichkeit der sich überstürzenden Abenteuer hinnehmen, so erscheint uns der Charakter des Mascarille schon mit einer gewissen Kunst durchgeführt. Er enthält schon eine Reihe von Zügen, die den künftigen feinen Psychologen errathen lassen. Er ist nicht ausschliesslich der geriebene gewissenlose Diener, der seinem Herrn in allen bösen Streichen zur Seite steht. Er erfüllt seine Aufgabe mit Humor, mit einer leichten Selbst-Ironie, die ihn von seines Gleichen unterscheidet. In seiner grenzenlosen Frechheit klagt er über die Schlechtigkeit der Welt und deren Verleumdungswuth.

Wie schlecht die Menschen heut zu Tage sind
Und wie die Unschuld immer Noth muss leiden!

sagt er mit scheinheiliger Miene, wenn es gilt den Vater seines Herrn zu gewinnen (I. 9). Er spricht von seinem Seelenheil, und von dem Treiben der bösen Welt (IV. 1), dem er sich entziehen will; aber er schneidet dabei ein solches Gesicht, dass nur ein Einfältiger ihm glauben kann. Er erweckt deshalb noch nicht, wie Tartuffe, moralischen Abscheu, denn er fasst sich selbst humoristisch auf. Wie er dann als wahrer Künstler selbstgefällig von seinen Schurkereien spricht, und es für eine Ehrensache erklärt, dass er das einmal begonnene Unternehmen auch durchsetze; wie ihm die Ausführung seiner kühnen Streiche gleich einem Sport erscheint, und er darum auch jedesmal in Verzweiflung geräth, wenn Lélie seine Pläne durchkreuzt, das sind Züge, die ihm die Gunst der Zuschauer immer wieder gewinnen. Mascarille's Unternehmungen überschreiten das Gebiet des Erlaubten, doch die Posse hat ja bis zum heutigen Tag eine gewisse Freiheit in dieser Hinsicht bewahrt, und in früherer Zeit wollte sie ohnehin nur als ein anspruchloses Spiel gelten, das sich um die Fragen nach Recht und Unrecht gar nicht zu kümmern habe.

Verglichen mit der Mehrzahl der Possen jener Zeit war der »Etourdi« ein Werk, das Aufmerksamkeit verdiente. Es war die Arbeit eines Schauspielers, der die Geheimnisse der Bühne kannte. Molière dichtete, wie Shakespeare, mit dem sicheren Verständniss der dramatischen Anforderungen. Von der ersten Scene an zeigt sich das deutlich. In raschen kecken Zügen entrollt er ein Bild nach dem andern, und in jedem weiss er die Situation komisch und wirksam zu gestalten. Auch fand der »Etourdi« grossen Beifall, und die Molière'sche Gesell-

schaft errang in Lyon solchen Erfolg, dass zwei andere Schauspieltruppen, die mit ihr zu wetteifern wagten, den Kampf aufgeben mussten. Die eine löste sich sogar ganz auf, und die besten Mitglieder traten zu Molière über. Dieser gewann auf solche Weise tüchtige Kräfte und zugleich Freunde, die ihm ihr Leben lang treu blieben, vor allen Du Parc und De Brie mit ihren Frauen.

Lyon war ein günstiger Boden für die Pflege der dramatischen Kunst. Ueberhaupt fand Molière im Südosten des Landes, im Rhonethal und im Languedoc eine freundliche Aufnahme. Von Lyon aus zog er, besonders in den Sommer-Monaten, in die benachbarten Städte, und im Sommer 1653 wurde er von dem Prinzen von Conti zu einer Reihe von Vorstellungen nach dem Languedoc berufen. Der Prinz, ein Bruder Condé's, hatte kurz zuvor seinen Frieden mit der Regierung gemacht und sich zu einer Heirath mit einer Nichte Mazarin's entschlossen. Zunächst aber hatte er sich auf das Schloss La Grange des Prés bei Pézenas, südwestlich von Montpellier, zurückgezogen. Conti hörte sicherlich von den trefflichen Leistungen der Lyoner Truppe, erinnerte sich seines Schulkameraden und liess ihn auffordern zu kommen. Molière folgte dem Ruf, allein es hielt ihm anfangs schwer, zum Spiel zugelassen zu werden, da eine andre Truppe unterdessen des Prinzen Gunst erworben hatte. Schliesslich wurde der Streit doch zu Gunsten Molière's und seiner Künstler entschieden. Nachdem sie aber einmal angenommen waren, fanden sie auch ehrenvolles Entgegenkommen. Sie wohnten im Schloss, und der Prinz bewilligte ihnen eine Geldunterstützung. Von La Grange ging es wohl wieder nach Lyon, dem Hauptstandort, zurück. Die Kunstreisen im Süden waren sehr einträglich, und Molière wiederholte sie gern. Im Winter 1655—56 war er in Pézenas, wo die Stände der Provinz tagten. Nur wenige Länder der französischen Monarchie

hatten sich eine ständische Verfassung bewahrt, aber selbst in diesen »pays d'états«, wie man sie nannte, hatten die Stände fast jede politische Bedeutung verloren. Sie versammelten sich entweder alle zwei Jahre einmal, wie in der Bretagne, oder alljährlich, wie im Languedoc, um den Beitrag der Provinz zu den Reichsfinanzen zu bewilligen und gewisse provinziale Angelegenheiten zu ordnen. Nach den Sitzungen gab es glänzende Feste, und man erholte sich beim Gastmahl, beim Spiel oder auf dem Ball. Auch suchte man zuweilen durch das Engagement einer Schauspielgesellschaft für die gute Laune der Stände zu sorgen. Conti soll um jene Zeit Molière sogar die Stelle eines Secretärs in seinem Haus angeboten haben. Der Dichter Sarrazin, der bis dahin das Amt eines solchen bekleidet hatte, war Ende 1654 von einem hitzigen Fieber hinweggerafft worden. Böse Zungen behaupteten, der Prinz habe ihn in einem Anfall von Wuth mit einer Feuerzange auf den Kopf geschlagen und so seinen Tod veranlasst. Molière habe darin gerade keinen Grund der Ermuthigung gefunden und mit Hinweis auf seine Schauspieler, die er nicht verlassen dürfe, die Ehre dankend abgelehnt. Er war nicht der Mann, seine Unabhängigkeit aufzugeben, am wenigsten gerade jetzt, da er nach schweren Jahren sie endlich gesichert sah und unter die ersten seiner Kunst gerechnet wurde. Uebrigens ist neueren Forschungen zufolge die Geschichte mehr als zweifelhaft. Dass Conti indessen den Schauspielern freundlich gesinnt war, bewies er durch das Geschenk von 5000 Livres, das er ihnen, freilich aus fremder Tasche, bewilligte. Er gab ihnen eine Anweisung auf die Kasse, aus welcher die Kosten der Einquartierung und des Durchmarschs der königlichen Truppen bestritten wurden. Die Anweisung war so wenig gesetzlich, dass es Molière schwer hielt, die Summe flüssig zu machen.

Die letzte Reise hatte die Gesellschaft in Begleitung eines reisenden Virtuosen gemacht. Charles Coypeau, der sich Dassoucy nannte, trieb sich als Abenteurer in Begleitung zweier Knaben in der Provinz herum, gab überall Concerte und bildete sich auf seine künstlerische und poetische Bedeutung nicht wenig ein. Er war mit Molière in Lyon zusammengetroffen und, von dem fröhlichen Leben der Truppe verlockt, über drei Monate daselbst geblieben. »Am meisten freute mich«, sagt er in seinen Memoiren, »das Zusammentreffen mit Molière und den Brüdern Béjart. Das Theater übt so grossen Reiz aus, dass ich diese lieben Freunde nicht so bald verlassen konnte: drei Monate verweilte ich in Lyon bei Spiel, Komödie und Banketen, obwohl ich besser gethan hätte, auch nicht einmal einen Tag zu bleiben.« Er berichtet dann weiter, dass ihm einer seiner Sängerknaben durchging und er sich mit Molière und dessen Gesellschaft auf der Rhone einschiffte, um nach Avignon zu fahren. Dort hoffte er Ersatz für den flüchtigen Sänger zu finden. Allein er gerieth statt dessen in ein Spielhaus und verlor seine ganze Habe. In dieser Verlegenheit erwies sich Molière als hilfreicher Freund. Er nahm den ausgeplünderten Dassoucy mit nach Pézenas und behielt ihn als Gast während eines ganzen Winters bei sich. Die Erzählung Dassoucy's verdient hier theilweise wiedergegeben zu werden. »Da ein Mann niemals arm ist,« sagt er, »so lang er Freunde hat, und da Molière mich schätzte und das ganze Haus Béjart mir freundschaftlich zugethan war, so sah ich mich — dem Teufel, der Glücksgöttin und jenem Judenvolk zum Trotz — reicher und zufriedener als je zuvor. Die Genannten begnügten sich in ihrem Edelmuth nicht, mich als Freund zu unterstützen, sie wollten mich wie ein Familienglied behandeln. Da sie zur Versammlung der Stände berufen waren, nahmen sie mich mit

nach Pézenas, und ich kann nicht sagen, wie viel Liebes und Gutes ich von dem ganzen Haus empfing. Man sagt, dass der beste Bruder nach einem Monat müde ist, seinen Bruder zu ernähren; sie aber, edelmüthiger als alle Brüder der Welt, wurden nicht müde, mich einen ganzen Winter lang an ihrer Tafel zu sehen, und ich kann sagen,

Dass mir im Kreis der lieben Leute
Die mit Musik ich oft erfreute,
Das Leben schön und lieblich war.
Zur Mahlzeit wurden uns gebracht
Stets sieben Gänge oder acht.
Da ward ich Aermster fett sogar!

— — — — — — — — — — — —

Und wahrlich, obwohl ich bei ihnen wohnte, darf ich wohl behaupten, dass ich bei mir zu Hause war. Niemals habe ich wieder so viel Güte, Offenheit und Höflichkeit gefunden als bei diesen Menschen, die es verdienen in Wirklichkeit die Fürsten zu sein, die sie alle Tage auf der Bühne vorstellen[12].«

Aus dieser Erzählung Dassoucy's, die etwas schön gefärbt sein mag, aber im Ganzen gewiss der Wahrheit entspricht, geht hervor, dass die Künstlergesellschaft Molière's in guten Verhältnissen lebte, und fröhlichem Treiben nicht abgeneigt war. Dassoucy spricht von Spiel und Banketen, und das war es ja, was ihn so mächtig an seine neuen »Freunde« fesselte. Dabei nennt er Molière und die Béjart's in einem Athem, sie erscheinen ihm wie eine Familie. Molière lebte allerdings schon seit längerer Zeit mit Madeleine, und in Paris verbreitete sich sogar das Gerücht, er habe sie geheirathet, wie aus einer Bemerkung Tallemant's, jenes unermüdlichen Anecdotenjägers und Scandalchronisten, hervorgeht[13]. Madeleine war eine praktische Frau, welche die Kasse führte, die Finanzen in

Ordnung hielt, und mit ziemlicher Gelassenheit, wie es scheint, manche Untreue ihres Geliebten übersah. Vielleicht erkannte sie darin das einzige Mittel, einen gänzlichen Bruch zu verhüten. Molière hatte sich eine Zeitlang vergebens um die Gunst der Mlle. Du Parc beworben, soll aber später glücklicher gewesen sein. Bei Mlle. De Brie fand er dagegen gleich anfangs ein weiches Herz und williges Gehör, und zu ihr kehrte er auch immer wieder, selbst später, zurück, wenn er Trost suchte. Andre vorübergehende Leidenschaften, von welchen man in den verschiedenen Städten zu flüstern wusste, seien hier übergangen. Der Dichter, der später seinen »Don Juan« schrieb, musste reiche Erfahrungen gemacht haben, und auch von ihm konnte man sagen, was Sganarelle von seinem liebesbedürftigen Herrn verräth: »Prinzessin, Edeldame, Bürgersfrau, Bäuerin, — nichts findet er zu heiss oder zu kalt für sich« (I. 1). Es war doch ein wüstes Leben, das diese wandernden Truppen führten.

In Pézenas blieb Molière mehrere Monate. Conti's Gunst erwies sich mächtig. Noch hatte der Prinz seinen Sinn nicht geändert und noch immer war er ein grosser Freund des Theaters. Einige Jahre später bekehrte er sich zu strengeren Anschauungen und schrieb sogar gegen das unsittliche Institut. Damals war sein Wille stark genug, der Schauspielgesellschaft wieder einen Zuschuss von 6000 Livres aus der Kasse der Provinz zuwenden zu können[14]. An den Aufenthalt des Dichters in Pézenas knüpft sich eine Anzahl Legenden. Unter anderem wird erzählt, Molière habe an jedem Markttag sich in der Bude seines Barbiers eingefunden, auf einem grossen Holzsessel in der Ecke Platz genommen und über das vielgestaltige seltsame und oft so komische Publicum, das sich da drängte, seine Beobachtungen gemacht. Ja dieser ehrwürdige Sessel wird noch heutigen Tags den Andächtigen in Pézenas als kostbare Reliquie gezeigt. Da die Gesell-

schaft in dem kleinen Städtchen unmöglich jeden Tag spielen konnte, benutzte sie ihre Mussezeit, um in den nähergelegenen Orten Vorstellungen zu geben. Die Einnahmen konnten daselbst nicht gross sein und hätten kaum die Mühe und die aufgewendeten Kosten gelohnt, wenn nicht auch hier Conti fördernd eingetreten wäre. Er gab Molière die Ermächtigung, auf Kosten der Provinz Wagen und Pferde für den Transport seiner Leute und der nöthigen Decorationsstücke zu requiriren. Die Landschaft musste sich fügen, aber dass sie mit Unwillen auf die Komödianten blickte, die sich in solcher Weise auf fremde Kosten bereicherten, sollte sich bald genug zeigen.

Denn auch im nächstfolgenden Winter stellte sich Molière wieder ein, als die Stände des Languedoc im November zusammentraten. Diesmal wurde die Session in Béziers abgehalten und Molière kam besonders gut gerüstet. Er hatte ein neues Lustspiel gedichtet, und erwartete sich von demselben grossen Erfolg. Es galt gleich durch das erste Auftreten das Wohlwollen der Stände zu gewinnen, um abermals eine Subvention zu erhalten. So kündigte er als erste Vorstellung sein Lustspiel »Le dépit amoureux« an, und übersandte jedem Abgeordneten eine Einladung, derselben beizuwohnen. Allein er begegnete einer offenen Feindseligkeit. Conti war nicht mehr im Land, um seine Künstler zu schützen, und die Stände schickten dem Director der Truppe den Befehl, die Freibillete zurückholen zu lassen. Wer von den Deputirten in das Theater gehen wolle, werde seinen Platz bezahlen. Gleichzeitig wurde aber auch erklärt, dass die Schauspieler auf keinerlei Unterstützung zu rechnen hätten.

Die erste Aufführung des »Dépit amoureux« fand wahrscheinlich den 6. December 1656 statt, und trotz des Misswollens der einflussreichen Stände war der Erfolg sehr bedeutend. In der Entwicklung des Dichters bezeichnet

dies Lustspiel eine entscheidende Wendung. Drei Jahre waren verflossen, seit Molière den »Etourdi« geschrieben hatte, drei Jahre thätigen Lebens, rastlosen Strebens, mannigfaltigster Erfahrung. Eine grössere Lebens- und Menschenkenntniss spricht bereits aus diesem zweiten Werk. Molière sah den Weg zur Höhe noch nicht klar vor sich, aber er hatte ihn bereits betreten. Er ahnte die Aufgabe, die seiner wartete, und die er glänzend lösen sollte. Er erscheint uns in dem neuen Werk reifer, tiefer, und manche ernstere Stelle seiner Dichtung lässt auch bei ihm auf ein bewegtes Seelenleben zurückschliessen.

Nicht als ob Molière sich hier mit einem Male von der traditionellen Manier des Lustspiels gänzlich losgesagt hätte. So wie Corneille seinen »Cid« nur nach langer vorbereitender Arbeit gefunden hatte, so sehen wir auch bei Molière eine langsame Entfaltung. Auch diesmal hielt er sich zunächst an ein italienisches Vorbild, das Lustspiel »l'Interesse« von Nicolo Secchi, das in der bekannten Weise der Intriguenstücke gehalten war. Wenn aber Molière die Verwicklungen auch noch häufte, gab er seiner Bearbeitung doch einen feineren leichteren Gang, seinem Dialog mehr Leben und Interesse. Das Stück Secchi's war ein Lustspiel, wie es deren viele gab, heiter, unterhaltend, unwahrscheinlich und oberflächlich. Molière begnügte sich nicht mit dem, was er darin fand, sondern verflocht mit dem italienischen Original ein zweites Lustspiel seiner eignen Erfindung. In diesem aber enthüllte er bereits seine Meisterschaft. Neben Secchi's Intriguenspiel stellte er ein kleines, geistvolles, von göttlicher Heiterkeit verschöntes Charakterlustspiel, eine psychologische Studie vollendeter Art. Dass er auf dieses eingeschobene Stückchen das Hauptgewicht legte, bewies er durch den Titel, den er dem Ganzen gab: »Le dépit amoureux«. Der Verdruss, der Hader, das Schmollen und die schliessliche

Versöhnung der Liebenden, das ist es, was er in einigen meisterhaften Scenen schildert. Eraste und Lucile sind beide fein und gebildet, vornehmer Gesinnung und einander werth. Beide aber sind heftig, aufbrausend und rasch im Handeln. Von Eifersucht gequält und vom Schein getäuscht, bezüchtigt Eraste in heftigen Worten Lucile des Treubruchs, und lässt ihr durch die Zofe Marinette melden, dass er auf ihre Liebe verzichte. Lucile empfängt die Botschaft ebenfalls nicht sanftmüthig. In der ersten Aufwallung ihres Unmuths entschliesst sie sich, Eraste dadurch zu strafen, dass sie nun einen andern Bewerber begünstigt.

Man wägt nicht ab, wenn man beleidigt ist!

ruft sie aus. Sie ist sich keines Fehls bewusst, und weiss nicht, womit sie die grobe Behandlung verdient hat.

Verschmähte Gunst erzeugt gar leicht Verachtung.

Allein der Groll der Liebenden kann nicht dauern, das Missverständniss muss sich aufklären und die Versöhnung ist dann um so schöner. Der glückliche Friedensschluss findet in einer unübertrefflichen Scene statt (IV. 3), in der die Schmollenden einander begegnen und anfangs mit spitzen Worten bekämpfen. Eraste betheuert, dass er seine Liebe besiegen werde. Da Lucile so sehr wegen einer leichten Beleidigung zu zürnen wisse, habe sie deutlich bewiesen, wie gleichgiltig er ihr sei. Lucile dagegen versichert ihn, dass ihr ein Bruch nur erwünscht sein könne. Darauf erklärt der Jüngling, dass er nie wieder kommen werde, dass er lieber sterben, als eine so unwürdige Behandlung ertragen wolle, und Lucile bestärkt ihn in seinem Vorsatz. Aber bei allen Betheuerungen, dass es mit seiner Liebe aus sei, kann Eraste nicht enden. Es ist ihm eine Wohlthat zu der zu reden, die er früher geliebt. Er zieht das Porträt hervor, das ihm

Lucile einst geschenkt. Jetzt will er es zurückgeben, aber zuvor wirft er noch einen sehnsüchtigen Blick darauf. Wie es schön ist und welch glückliche Stunden es ihm ins Gedächtniss zurückruft! Aber nein, in diesem Auge liegt ja auch der Trotz, mit dem sie ihn gequält hat, — und rasch entschlossen, reicht er ihr das Bild. Dafür gibt sie ihm den Diamantring zurück, den er ihr einst geschenkt hat; und so geht es weiter, Tausch für Tausch; — als sie sich noch liebten, müssen sie sich viel geschenkt haben. Dann folgen die Briefe; sie lesen einander die zärtlichen Worte vor, die sie gewechselt und die gar rührend lauten, — aber nein, der Zorn behält die Oberhand, und ein Brief nach dem andern wird zerrissen, in immer grösserer Eile und Heftigkeit streuen sie die armen Blätter um sich her. Doch auf einmal ändert sich der Ton. Sie bereuen ja beide schon längst ihre Heftigkeit: sie sind einander ja noch immer gut. »Was streiten wir noch, da wir doch mit einander brechen!« sagt Lucile nachdenklich. »Brechen wir wirklich mit einander?« fragt Eraste. »Es ist freilich eine Schwäche, den Leuten zu verrathen, dass ihr Verlust uns schmerzt«, entgegnet Lucile. Und nachdem einmal das erste mildere Wort gesprochen ist, folgen andere nach, und wenn endlich Eraste schmeichelnd fragt, ob sie verzeihe, antwortet Lucile mit einer fröhlichen anmuthigen Einladung: »Begleite mich nach Haus!«

Nach dem feinen Spiel das komische Gegenbild. Gros-René, Eraste's Diener, und Marinette haben, nach dem Vorbild ihrer Herrschaft, einander ebenfalls die Liebe gekündigt. Nachdem Eraste und Lucile sich aber versöhnt haben, sollten auch sie zwar diesem Beispiel folgen, allein sie beharren anfangs auf ihrem Entschluss. Sie wenden einander den Rücken zu, aber bei ihren Verhandlungen müssen sie doch den Kopf manchmal drehen. Wenn ihre Blicke sich begegnen, fahren sie erschrocken zurück, und versuchen

wieder eine schmollende Miene anzunehmen. Marinette muss endlich lachen; sie entwaffnet damit ihren dicken Freund, und ehe man sich's versieht, haben auch sie sich in heiterster Laune wieder gefunden.

Der »Dépit amoureux« erntete grossen Beifall, nicht bloss in Béziers, sondern überall, wo er gespielt wurde, und nicht zum wenigsten später in der Hauptstadt. Noch heute wird das Stück häufig gegeben; freilich nur der kleinere Theil, Molière's eigenstes Werk, das von dem schwerfälligen Intriguenspiel gelöst, um so gefälliger anmuthet.

In seiner geistvollen Schrift über Molière nennt Paul Lindau den Dichter mit Recht den subjectivsten aller Dramatiker. Er weist dies überzeugend aus einigen späteren Meisterwerken nach, in welchen der Dichter sein volles Herz ausgeschüttet hat. Aber schon im »Dépit amoureux«, dem ersten Stück, in dem er die Bahn des höheren Lustspiels einschlug, zeigte er die Neigung, seine Gefühle und Erfahrungen, alles was ihn bedrängte und erfreute, poetisch zu verklären. In dem Verhältniss, in dem er mit Madeleine Béjart lebte, und bei der Leidenschaft, die ihn zu den Füssen anderer Frauen führte, waren Eifersuchtsscenen nichts ungewöhnliches für ihn. Wer aufmerksam liest, findet manches Wort, das Molière nur so sagen konnte, weil er es von sich selbst zu sagen hatte.

Die schroffe Art, mit welcher die Stände in Béziers jede Geldbewilligung für Molière verweigerten, und die feindliche Stimmung, die sie gegen ihn offenbarten, bewog diesen seinen Aufenthalt im Languedoc abzukürzen. Schon im Februar 1657 liess er wieder in Lyon spielen und soll auch Orange, Avignon, Dijon, sowie andere Städte besucht haben. Immer aber kam er wieder nach Lyon zurück. In Avignon sei er, heisst es, mit Pierre Mignard, einem der berühmtesten Maler Frankreichs jener Zeit (1610—1695) zusammen-

gekommen. Mignard hatte zweiundzwanzig Jahre in Italien verlebt und befand sich damals auf dem Weg zur Heimath. Seine grösste Kunst bewies er in den zahlreichen Porträts, die er malte. Eine innige Freundschaft verband jedenfalls später die beiden Männer. Mignard verewigte mit seinem Pinsel die Züge Molière's und scheint ihm auch, da er bei Hof gern gesehen war, in der Folgezeit manchen Dienst erwiesen zu haben. Im Jahre 1672 ernannte ihn Madeleine Béjart zu ihrem Testamentsvollstrecker. Molière dagegen feierte seinen Freund in begeisterten Versen, nachdem dieser die Kuppel der Kirche Val de Grâce mit grossen Gemälden ausgeschmückt hatte.

Den Carneval des Jahres 1658 verbrachte die Gesellschaft in Grenoble. Dann aber entschloss sich Molière zu einem kühnen Schritt. Er zog quer durch Frankreich, ohne sich viel aufzuhalten, und erschien in der Hauptstadt der Normandie, in Rouen, um in neuem Land und vor einem neuen Publicum seine Kunst zu zeigen. Doch bewog ihn dazu schwerlich allein der Wunsch, ein Feld zu betreten, auf dem er durch den Reiz der Neuheit wirken konnte. Ein höheres Ziel mochte ihm vorschweben. Seine Künstler waren durch lange Uebung zur Meisterschaft gelangt. Im Lustspiel wenigstens waren sie vortrefflich, und da sie so lang gemeinsam und unter der Leitung eines Manns wie Molière arbeiteten, hatten sie jene Harmonie des Spiels, jene Gleichmässigkeit des Stils erlangt, welche ein Haupterforderniss für jede gute Vorstellung ist. Molière glaubte sich in der Lage, mit allen andern Schauspiel-Gesellschaften wetteifern zu können, und er erachtete den Zeitpunkt für gekommen, wieder in Paris selbst aufzutreten. Darin lag wohl der Hauptgrund, der ihn nach Rouen führte. In der belebten, geistig strebsamen Hauptstadt der Normandie wollte er noch einmal seine Kräfte erproben, um von dort aus seine weiteren Mass-

nahmen zu treffen. Von allen Städten Frankreichs stand Rouen am meisten unter dem Einfluss der Hauptstadt. Die literarischen Strömungen, die sich dort geltend machten, warfen auch hier ihre Wellen. Die berühmtesten Dramatiker der Zeit, die beiden Brüder Pierre und Thomas Corneille, stammten aus Rouen und lebten daselbst. Der ältere, der Dichter des »Cid« und so vieler andern bewunderten Dramen, hatte sich zwar für einige Jahre vom Theater zurückgezogen, aber sein Ruhm strahlte noch in vollem Glanz, und verlieh seiner Vaterstadt in den Augen der Gebildeten eine besondere Bedeutung. Noch waren nicht ganz dreissig Jahre verflossen, seitdem Mondory, ein geschätzter Schauspieler, an der Spitze einer Provinztruppe, in Rouen gespielt, das Erstlingswerk Corneille's zur Aufführung angenommen hatte, und von der Normandie aus kühn in die Hauptstadt gezogen war, um das Theater im Marais zu übernehmen (1629). Seine und seiner Gefährten Kunst, sowie der Reiz der neuartigen Dichtungen Corneille's hatten gleichermassen geholfen, das Wagniss glücklich durchzuführen, und Mondory war nach kurzer Zeit als einer der ersten dramatischen Künstler bekannt gewesen. Sollte Molière nicht an diesen Vorgänger gedacht haben, als er denselben Weg einschlug?

Von den Ostertagen des Jahres 1658 an gab die Gesellschaft mehrere Monate hindurch ihre Vorstellungen in Rouen. In dem Repertoire, das schon mit Hinsicht auf Paris sehr reichhaltig gestaltet war, hatten gewiss die Meisterwerke Corneille's ihre Stelle, und wir haben Grund anzunehmen, dass die beiden Corneille eifrige Besucher des Theaters waren. Mlle. Du Parc, die schon erwähnte Schauspielerin, eroberte die Herzen des Publicums im Sturm, und wie Molière früher vergebens sich um ihre Gunst bemüht hatte, so gehörten jetzt die beiden Corneille zu ihren Verehrern. Pierre Corneille richtete sogar einige galante Gedichte an sie,

in welchen er ihr seine Neigung gestand. Die lebensfrohe Künstlerin achtete des alternden Manns wenig und der Dichterlorbeer erwies sich in diesem Fall nicht als zauberkräftig. Die Vorstellungen der Molière'schen Gesellschaft übten aber noch eine weitere Wirkung auf Corneille aus. Seit dem Jahr 1652 hatte er, gekränkt durch den Misserfolg seines Schauspiels »Pertharite« nicht mehr für die Bühne gearbeitet. Mochte ihm schon früher diese Entfernung oft schmerzlich genug gewesen sein, so empfand er nun mit verdoppelter Kraft den Zauber, den die Theaterwelt auf ihn ausübte. Er sah seine Dichtungen mit grösstem Beifall aufgeführt. Die Erinnerung an die früheren Triumphe musste ihm aufs neue lebendig werden, seitdem er mit Molière bekannt war und sich wieder in die Schauspielerkreise eingeführt sah. Er fühlte seine Kraft und sagte mit starkem Selbstgefühl, dass die Feuerseele des Cid, die Kraft des Horaz noch in ihm lebe. So bedurfte es nur eines kleinen, von ihm sehnlich gewünschten Anlasses, um ihn wieder zur dramatischen Thätigkeit zurückzuführen. Der mächtige Generalintendant der Finanzen, Foucquet, sprach ihm den Wunsch nach einer neuen Tragödie aus, und darauf schrieb er seinen »Oedipe«. Da er ihn innerhalb zweier Monate dichtete, und das Stück schon im Januar 1659 in Paris aufgeführt wurde, muss der Entschluss Corneille's, sich dem Drama wieder zuzuwenden, in die Zeit gefallen sein, da Molière Rouen verliess. Ist hier des letzteren Einfluss auch nicht nachweisbar, so ist er doch fast selbstverständlich. Diese Annahme wird bestätigt, wenn man sieht, wie die beiden Männer später, als Corneille in Paris wohnte, in freundschaftlichem Verkehr standen, ja zu gemeinsamer poetischer Thätigkeit sich verbanden.

Gleichzeitig mit der Gesellschaft Molière's spielte eine zweite Truppe in Rouen. Dieselbe stand unter der Leitung eines Edelmanns, Philibert Gassaud, sieur du Croisy, und

der Wettstreit der beiden Gesellschaften hatte denselben Ausgang wie einige Jahre zuvor ein ähnlicher Kampf in Lyon. Molière siegte, und die unterliegende Truppe löste sich auf. Ihre hervorragenden Mitglieder schlossen sich Molière an, unter ihnen nach einiger Zeit Du Croisy selbst, der seitdem ein treuer Gefährte seines neuen Directors blieb [15].

Die Reise von Rouen nach Paris war nicht allzu beschwerlich, und Molière konnte im Lauf des Sommers leicht einmal nach der Hauptstadt fahren, um dort den Boden für seine Unternehmung vorzubereiten. Er hatte ja gute Freunde in Paris, selbst bei Hof mochten Conti oder der neu gewonnene Freund Mignard leicht ein Wort für ihn reden. So wagte er den schweren Schritt, und wandte sich im Herbst 1658 nach Paris, aufs Neue sein Glück daselbst zu versuchen. Elf Jahre zuvor hatte er die Stadt verlassen, ruinirt, gekränkt, unbeachtet; jetzt kehrte er heim mit reichen Mitteln und an der Spitze einer erprobten Gesellschaft, welche in der Provinz wenigstens als vorzüglich gepriesen wurde. Es galt nun zu wissen, ob die Hauptstadt dieses Urtheil bestätigen wollte?





3. Sociale und literarische Verhältnisse

wärend der ersten Regierungszeit Ludwig's XIV.

Der Sturm der Fronde war verbraust. Der Kampf hatte sein Ende gefunden, und es galt seitdem in Frankreich nur ein einziger Wille. Allmächtig und stolz in einsamer Höhe herrschte der König. In gewaltiger Revolution war eine alte, einst mächtige Organisation zu Fall gekommen. So unverkennbar war der Umschwung der Verhältnisse, dass er auch dem blödesten Auge nicht entgehen konnte. Um wie viel mehr musste Molière über den Wechsel der Machtverhältnisse, der Stimmungen, des Geschmacks, ja der ganzen geselligen Lage erstaunen, als er von seinen langjährigen Wanderungen endlich wieder nach Paris zurückkehrte. Denn gerade in der Hauptstadt machten sich die Folgen der Umwälzung am schnellsten fühlbar, während sie in den Provinzen erst allmälig deutlich wurden.

Eine lange historische Entwicklung hatte in den Kämpfen der Fronde ihren Abschluss gefunden. Die Rivalität zwischen Königthum und Adel war zu Ungunsten des letzteren ent-

schieden worden. Jahrhunderte lang hatte der hohe Adel neben dem König geherrscht, und oft genug waren die stolzen Vasallen ihrem König trotzig entgegengetreten. Ihrer Macht bewusst, hatten die Barone des Reichs an der Begründung einer Oligarchie gearbeitet. Ihr Ziel war seit lange die Zersplitterung Frankreichs in viele kleine souveraine Staaten unter einer mehr scheinbar als thatsächlich regierenden Königsmacht. Die deutsche Reichsverfassung mochte ihnen als Ziel vorschweben. Allein das Volk stand nur selten auf ihrer Seite, weil sie ihre ehrgeizigen Absichten nur mühsam verbergen konnten. Besonders nach den dreissigjährigen Religionskämpfen des 16. Jahrhunderts trat die öffentliche Meinung entschieden auf die Seite des Monarchen. Das Verlangen nach Ruhe und Ordnung war allgemein, und durch die Stärkung der königlichen Macht glaubte man einen dauernden Frieden zu sichern. So konnte Heinrich IV. unter dem Beifall der Nation die Zügel der Regierung mit kräftiger Hand erfassen. Auf allen Gebieten begann die Arbeit der Centralisation und Vereinfachung. Die Hoffnungen auf gedeihliche Entwicklung bürgerlicher Freiheit, auf Sicherung der geistigen und materiellen Güter, konnten doch nur in Erfüllung gehen, wenn die neuen Ideen siegten und die Absichten des Königthums, nicht aber die mittelalterlichen Gelüste einzelner Aristokraten, die Oberhand behielten.

Der Kampf war lang und schwer. Der Adel war noch im Beginn des 17. Jahrhunderts politisch einflussreich, und auf dem socialen Gebiete waltete er sogar unumschränkt. Heinrich IV. und nach ihm Richelieu entrissen ihm allmälig die politische Macht. Aber noch gab er in der Gesellschaft den Ton an, und beherrschte nicht allein die Mode, sondern auch das geistige Leben des Volks, indem er Dichter und Schriftsteller um sich versammelte und sie im Sinn seiner eng begränzten, abgeschlossenen Welt arbeiten

liess. Die Ideale, welche wir in den dramatischen und lyrischen Werken jener Zeit verherrlicht finden, waren die Ideale einer kleinen aber mächtigen Gesellschaft.

Doch diese Art der Herrschaft genügte der Aristokratie nicht; sie konnte den politischen Einfluss, den sie früher besessen hatte, nicht verschmerzen, und noch einmal schien sich ihr die Gelegenheit zu bieten, die alte dominirende Stellung zurückzuerobern. Das war, als nach dem Tode Richelieu's und Ludwig's XIII. die Königin Anna die Regentschaft übernahm. Die missvergnügten Grossen zu versöhnen, überliess ihnen die Regentin die wichtigsten Aemter, grosse Gouvernements und feste Plätze. Sie glaubte ihre Macht am besten zu sichern, wenn sie sich den ungemessenen Ansprüchen der Grossen recht willfährig erwies. Doch ihre Schwäche reizte nur zu grösseren Forderungen, und als sie endlich Einhalt thun wollte, stiess sie auf entschiedenen Widerstand. Der Adel glaubte die Zeit gekommen, da er in stürmischem Anlauf die frühere Macht wieder erobern könne. Aber alsbald trat auch seine innere Zerrüttung zu Tage. Die Frondeurs vertraten keine Classe, welche in ihrer Kraft auch die Berechtigung zur Herrschaft gefunden hätte. Nun rächte sich der Fehler, den der Adel ein Jahrhundert zuvor begangen hatte. Hätte er sich im Beginn der Ligakriege auf die Seite des freisinnigen Bürgerthums gestellt, die Geschicke Frankreichs hätten sich anders gestaltet. Wie in England, hätte auch in Frankreich der Adel innerhalb einer freien Staatsverfassung seine mächtige Stellung behauptet. Ihm wäre vor allen andern Classen die Aufgabe zugefallen, das Land zu regieren. Allein er hatte sich mit den Feinden des freigesinnten Bürgerthums verbündet, und dieses letztere darniedergeworfen. Jetzt traf ihn die Reihe, und die Könige wendeten sich naturgemäss nun gegen Adel und Clerus, um auch diese beiden Stände unter ihre Macht zu beugen.

Ohne Fahne und Führer, ohne grosse Idee und ohne Schwung, — was konnte die in sich selbst uneinige Partei erreichen? Mit kleinlichen Intriguen und armseligem Egoismus hält man den Gang der Geschichte nicht auf. War also auch der Krieg der Fronde ohne Aussicht für die Aufständischen, so beschleunigte er doch die Krisis. Aber es gingen schwere Jahre über Frankreich hin. Im Norden und Süden flammte der Bürgerkrieg auf, die Hauptstadt empörte sich und wurde belagert, königliche Prinzen und Prinzessinnen traten zu den Empörern über. Es war eine Zeit romantischer Wechselfälle. Nichts schien fest, und keine Stellung war gesichert. Was aufrecht stand, stürzte, und der Darniederliegende erhob sich. Die Geschichte des Landes erschien nur noch wie eine Reihe überraschender Abenteuer; die Vorfälle, die man zu berichten hatte, klangen manchmal wie ein Mährchen von verzauberten Prinzen und ihrer Rettung durch schöne Damen. Noch einmal enthüllte der französische Adel seine glänzenden Seiten; er zeigte sich ritterlich, blendend und trotz aller Fehler gewinnend in seinem Wesen. Aber endlich unterlag er vor dem siegreichen Königthum. Der junge Monarch, der nach dieser letzten Empörung des Adels das Scepter übernahm, war Ludwig XIV. Niemals vergass er, was er in seiner Jugend erduldet, wie er unstät und flüchtig im Land umherzuirren genöthigt gewesen war. Er erfasste es darum als eine seiner wichtigsten Aufgaben, die letzte Macht des Adels zu brechen, und das königliche Ansehen für alle Zeiten dauernd zu begründen. Eine Zeit lang regierte Mazarin noch für ihn, und erst nach dessen Tod führte Ludwig die Regierung selbständig. Allein das Princip der königlichen Machtvollkommenheit war bereits entschieden, als die Fronde unterlag.

Molière hatte Paris zu einer Zeit verlassen, als die

Regentschaft noch scheinbar mächtig dastand und eine lange glänzende Friedenszeit zu hoffen war. Nun, bei seiner Heimkehr, fand er alle Verhältnisse von Grund aus geändert. Auch auf ihn und seine Thätigkeit musste dieser Umschwung den grössten Einfluss ausüben.

Sehen wir also zunächst, welche Erscheinungen der Sieg des Königthums auf dem politischen, socialen und literarischen Gebiet zur Folge hatte. Die Stellung Molière's innerhalb der neuen Welt, die sich da bildete, wird dann leichter zu verstehen sein.

Will man das System, das damals zur entschiedenen Geltung kam, mit einem Wort bezeichnen, so kann man es am besten als das der umfassenden Centralisation charakterisiren.

Denn nicht allein concentrirte der König die politische Verwaltung des Landes in seiner Hand, indem er jede Selbständigkeit der Provinzen und Gemeinden vernichtete; er erhöhte durch diese Massregeln auch die Bedeutung seiner Hauptstadt, die mehr und mehr im gesellschaftlichen Leben den Ton angab. Und was Paris für das Land, das war der Hof für Paris. Zu keiner Zeit hat dieser eine wichtigere Rolle gespielt, so unbedeutend auch die einzelnen Glieder desselben sein mochten. »La Cour et la ville« waren die zwei Tribunale in Sachen des Geschmacks und feinen Tons, aber als letzte Instanz galt doch immer der Hof. Eine ähnliche Erscheinung systematischer Centralisation trat auf dem Felde des geistigen Lebens zu Tag, besonders in den schönen Künsten und der Literatur. Schon früher hatten Dichter und Schriftsteller sich mit Vorliebe nach Paris gewandt; aber Ludwig XIV. entriss sie dem Einfluss und dem Schutz des Adels, in dessen Dienst sie gewissermassen bis dahin gestanden hatten, und fesselte sie an den Thron, indem er sie an seinen Hof heranzog und reichlich unterstützte. Wie er der »Académie

française« einen eigenen Palast anwies und jedem Mitglied ein Gehalt aussetzte, wie er später, seines Ziels bewusst, das Musikleben durch die Gründung der »Académie de musique« (der Oper) concentrirte und zwei Pariser Schauspielgesellschaften zum »Théâtre français« vereinigte, das fortan als Musterinstitut dastehen sollte, so ging er überall vor. Es konnte nicht fehlen, dass bei solchem Zusammenfluss der Kräfte grosse Resultate erzielt wurden. Die Leistungen jedes Einzelnen wuchsen, da die gegenseitige Anregung mächtig förderte. Kunst und Literatur nahmen einen ungeahnten Aufschwung. Auf allen Gebieten derselben bildete sich unter der Herrschaft des gleichen Geschmacks ein einheitlicher Stil aus, der zu unerwarteten grossen Ergebnissen führen musste.

Doch konnte eine so gewaltsame Centralisation auch nicht ohne nachtheilige Folgen bleiben.

An Stelle der provinciellen Selbständigkeit trat eine rücksichtslose Dictatur. In der ersten Zeit nach den stürmischen Jahren der Fronde wurde sie zwar gern ertragen. Auch auf das damalige Frankreich passten die Worte der deutschen Ballade vom Grafen von Habsburg:

> Denn geendigt nach langem verderblichen Streit
> War die kaiserlose, die schreckliche Zeit
> Und ein Richter war wieder auf Erden.

Allein die Zeit des Glanzes und der Zufriedenheit währte nur kurz. Der Monarch, dessen Wille durch keine Schranke gehemmt wurde, stürzte sich in eine Reihe von Kriegen, die bald ihre verderbliche Wirkung auf den Wohlstand des Landes und den Geist der Nation ausübten. Die Männer, auf deren Kraft der König sich hatte verlassen können, starben dahin und kein Nachwuchs fand sich, die Lücken auszufüllen. Alles politische Leben erstarb. Eine Zeitlang wagten noch religiöse Gemüther dem Willen des

Königs zu trotzen, allein auch sie wurden mit roher Faust zum Schweigen gebracht. Ludwig wollte die Einheit des religiösen Bekenntnisses in dem Land wieder herstellen, aber die Aufhebung des Edicts von Nantes beschleunigte nur den Verfall. Die Centralisation, die so rücksichtslos durchgeführt wurde, erwies sich bald als die grösste Gefahr. Nur Paris entwickelte sich unabhängig von diesen Massregeln, aber was die Hauptstadt gewann, das, und mehr noch, büsste die Provinz ein. Als Molière nach Paris zurückkehrte, waren die Anzeichen des Verfalls noch nicht bemerkbar. Das Königthum strahlte damals im höchsten Glanz seiner Macht. Ludwig XIV. lenkte die Augen aller Welt auf sich, und entzückte sie durch die Hoheit und Würde, die Schönheit und gewinnende Weise seiner Erscheinung. Saint-Simon, der in seinen Memoiren bei der Charakteristik des Königs und des Hofs eine so vernichtende Sprache führt, dass man ihn mit Tacitus verglichen hat, schildert Ludwig doch als das Muster eines ritterlichen Monarchen:

»Die grossen Eigenschaften des Königs,« sagt er, »traten um so viel glänzender hervor, als seine unvergleichliche äussere Erscheinung auch der geringfügigsten Handlung unendlichen Werth gab; er hatte eine Heldenfigur und eine Majestät, die sich selbst in den geringsten Bewegungen zeigte und doch ganz natürlich war. . . . Proportionirt war er wie ein Modell, das sich die Maler und Bildhauer aussuchen; seine Züge hatten einen so vornehmen und würdevollen Ausdruck, wie er keinem andern Menschen je gegeben war, und alle diese Vorzüge wurden noch durch eine natürliche Anmuth erhöht . . . Er bewahrte dieselbe Grösse und Majestät im Hauskleid wie im Schmuck der Feste und Ceremonien oder zu Pferd an der Spitze seiner Truppen. Er kannte keine Ermüdung; kein Unwetter schreckte ihn, und nichts that seiner

heroischen Erscheinung Eintrag. Er war stets der gleiche, ob er von Regen und Schnee durchnässt, von Frost erstarrt oder schweisstriefend und staubbedeckt war ... Der Klang seiner Stimme harmonirte mit dieser Erscheinung; er sprach leicht, verstand zuzuhören, hatte sicheren Takt, war immer höflich, ernst, voll Würde und wusste je nach dem Alter und dem Geschlecht derer, mit denen er sprach, sein Benehmen zu regeln« . . .[16]

Schneller noch als die politischen Folgen, welche den Sieg des Königthums begleiteten, traten die socialen Veränderungen, die derselbe mit sich brachte, zu Tage. Nach der Unterdrückung der Fronde gab es bald keinen selbständigen Adel mehr in Frankreich. Die Aristokratie des Landes, die einst so stolz und mächtig gewesen war, wurde zum Hofadel herabgedrückt. Ludwig forderte gebieterisch, dass die grossen Familien an seinem Hof erschienen, um ihm zu huldigen und sich vor ihm zu demüthigen. Er verlangte von ihnen Glanz und Pracht des Auftretens, nöthigte sie zu kostspieligen Festen und stürzte sie in finanzielle Verlegenheiten, die sie noch abhängiger von ihm machten. Aus demselben Grund übertrug Ludwig keinem hohen Geistlichen einen wichtigen Posten in der Verwaltung. Vielmehr vertraute er die höchsten Staatsämter absichtlich Männern aus bürgerlichem Stande an. Sie schienen ihm weniger selbständig zu sein, mehr von ihm und seiner Gnade abzuhängen, obwohl er auch die katholische Kirche Frankreichs mehr in seiner Hand hatte, als irgend einer seiner Vorgänger oder Nachfolger.

So kam denn doch wieder der dritte Stand zur Geltung. Schon einmal hatte er, im sechzehnten Jahrhundert, nach der Macht gestrebt, aber er war gescheitert. In langer mühsamer Arbeit gestärkt, hob er nun wieder sein Haupt. Noch hatte er keinen politischen Ehrgeiz, aber mehr und

mehr traten seine socialen Bestrebungen hervor. Die Bürgerlichen, die als Minister arbeiteten oder an der Spitze der Verwaltung in den Provinzen standen, mussten doch für die Bedürfnisse des Bürgerthums mehr Verständniss haben, als die Aristokraten, welche früher den Staat gelenkt hatten. So entwickelte sich Handel und Industrie in raschem Aufschwung; die bürgerliche Classe erstarkte und gewann um so grösseres Selbstbewusstsein, je fester sie ihren Wohlstand gegründet sah. Schon klagte man hie und da über das Schwinden des guten alten Bürgergeistes, der echten Einfachheit. Derlei Klagen beweisen freilich nur, dass der Handel reichlichen Gewinn abwarf und die wohlhabenden Bürgersleute ihr Leben nach ihrem Wohlgefallen einrichteten. Wir haben bereits Gelegenheit gehabt, das Buch vom »Perfekten Kaufmann« zu erwähnen, das Jaques Savary im Jahre 1674 zu Nutz und Frommen seiner jungen Standesgenossen veröffentlichte, und in welchem er alles mittheilte, was seiner Meinung nach ein junger Kaufmann für seinen Beruf zu wissen nöthig hatte.[17] Das Buch ist eine Fundgrube von wichtigen Bemerkungen zur Kenntniss der Verhältnisse in Europa während des 17. Jahrhunderts. Wir können hier nicht näher auf dieselben eingehen. Aber wir finden gerade bei Savary laute Klagen über den Luxus seiner Zeit. Seine Collegen vom Kaufmannsstand seien von falschem Ehrgeiz beseelt und sie erlaubten sich in der Wohnung und ihrer ganzen Lebensweise einen früher nicht gekannten Aufwand, ja sie hielten sich sogar eigene Dienerschaft! Daher kämen denn so oft Elend und Bankerott. Sonst seien die jungen Kaufleute jeden Morgen zur Messe gegangen, und Sonntags habe sie der Meister selbst zur Kirche geführt. Jetzt aber habe das Gift des Unglaubens auch schon die Bürgersleute ergriffen. (Band I. Seite 46.)

Savary legt hier ein Zeugniss ab, das nicht übersehen werden darf. Ludwig XIV. suchte in den späteren Jahren seiner Regierung die kirchliche Zucht mit allen Mitteln der Polizeigewalt zu stützen und eine Art officieller Frömmigkeit zu verbreiten. Scheinbar gelang ihm der Versuch, der Hof wurde heuchlerisch und nahm eine gar ernste Miene an. Strenge Sittlichkeit und frommer Glaube wurden selbst in Kreisen betont, die sich früher vor allen andern als leichtsinnig und lebenslustig erwiesen hatten. Auch war das ganze Benehmen nur höfische Liebedienerei und Modesache. Vertrauliche Aeusserungen verrathen eine ganz andere Stimmung. »Die grosse Ketzerei der Welt findet sich nicht mehr im Calvinismus oder Lutherthum«, schrieb der fromme Nicole*, »sondern im Atheismus«. Auch die Klage Savary's über die zunehmende Gottlosigkeit im Bürgerstand zeigt uns nur die geheimen Strömungen, die den Volksgeist damals bewegten. Es erklärt sich nun auch, warum die Franzosen des 18. Jahrhunderts mit einem Male so skeptisch und rationalistisch erschienen. Als der Druck von Oben aufhörte, trat nur zu Tage, was schon lange herrschende Stimmung war. Obwohl aber Savary über die Verschwendung und den Luxus seiner Standesgenossen klagt, darf man deshalb doch nicht an das Leben des heutigen Bürgerthums denken, wenn man sich ein Bild des bürgerlichen Lebens vor zweihundert Jahren machen will. Es war doch eine enge Welt, in der sich damals die bürgerlichen Kreise bewegten. Man lebte einfach und genügsam, selbst in wohlhabenden Familien. Noch waren die einzelnen Classen der Gesellschaft scharf geschieden und die Vorrechte des Adels machten sich überall geltend. Aber auch der Richterstand, die Gelehrten, Kaufleute und Künstler bildeten ziemlich streng gesonderte Kasten. Jeder Stand lebte in

* Nicole, Lettres No. XLV. und Nouvelles lettres No. VI.



seiner Sphäre, hatte andere Bildung, andern Geschmack, andere Anschauungen. Was heute die gesteigerte Arbeit der Presse und des Buchhandels bewirkt, die gleichmässigere Verbreitung der Ideen, gegen deren Herrschaft der einzelne Mensch nur selten mit Erfolg ankämpft, das fand sich damals nur in geringem Maass. Ein jeder lebte für sich; der Gelehrte kümmerte sich nicht viel um den Dichter und dieser wiederum ahnte kaum die Bedeutung einer politischen oder volkswirthschaftlichen Frage. Man wusste von den andern Kreisen kaum mehr, als was die öffentliche Neugier und der Klatsch brachte. Eine gewisse Einseitigkeit des Urtheils, engherzige kleinliche Anschauungen waren da kaum zu vermeiden.

Innerhalb der engumgränzten Welt aber herrschte oft ein freier unabhängiger Geist. Besonders in den grossen Städten des Landes trat dieser feste Bürgersinn zu Tage. Mit skeptischer Verachtung verfolgte der Bürger die ehrgeizigen Unternehmungen der Grossen, die abenteuerliche Politik der Minister. Er duldete darunter, denn er musste die Kosten der verfehlten Unternehmungen bezahlen, aber er rächte sich dafür mit spöttischen Worten oder beissendem Hohn. Die Kriegszüge seiner Könige liessen ihn kühl; sie galten als eine Sache, die ihn wenig anging. Für ein Staatsleben, an dessen Entwicklung er in keiner Weise eingreifend sich betheiligen kann, und in welchem ihm jede Macht fehlt, seine Ansichten geltend zu machen, kann sich der Bürger nicht erwärmen. Von politischem Einfluss aber war der dritte Stand zur Zeit Ludwig's XIV. noch weit entfernt, wenn auch einzelne Bürgerliche durch königliche Gunst zu hohen Stellen gelangten. Noch sollte mehr als ein Jahrhundert verstreichen, bevor er sich seinen Antheil an der Leitung des Staats errang.

Ein Beispiel dieses einseitigen, aber skeptischen und im Bewusstsein seiner Kraft aufstrebenden Bürgerthums

bietet uns das Leben des Guy Patin, eines bekannten Arztes jener Zeit (1602—1672). Er stammte aus einer wohlhabenden Familie, wurde aber, da er sich gegen den Willen seiner Eltern dem Studium widmete, von diesen nicht unterstützt, und sah sich schon in seiner Jugend auf eigne Kraft angewiesen. Seinen Lebensunterhalt zu gewinnen, trat er als Corrector in eine Druckerei und widmete sich nebenher medicinischen Studien. Bald war er als Arzt bekannt, und sein Ruf breitete sich rasch aus. Im Jahre 1650 wurde er zum Decan seiner Facultät gewählt und erlangte bald auch eine Stelle als Professor an dem Collége Royal zu Paris. Mehrmals erhielt er einen Ruf ins Ausland unter glänzenden Bedingungen. Man wünschte ihn in Schweden, in Bologna, in Venedig zu haben, allein er blieb seinem Paris getreu. Dort hatte er sich eingelebt und fühlte sich wohl. Ueber die Aerzte seiner Zeit und über deren Kunst hat sich Molière zur Genüge ausgesprochen; sie haben ihm zu einigen seiner köstlichsten Charakterbilder gesessen. Wir werden ihnen also noch begegnen. Guy Patin interessirt uns aber ausserdem noch als ein besondrer Vertreter des gebildeten Bürgerstands jener Jahre. Wir besitzen von ihm eine grosse Menge Briefe, die er während seines langen Lebens an seine verschiednen Freunde in Frankreich und im Ausland richtete. Sie erschienen nach seinem Tod und gestatten in ihrer Natürlichkeit und Offenheit einen merkwürdigen Blick in die gesellschaftliche Stellung, wie in die geistige Atmosphäre des Mannes [18]. An classischer Gelehrsamkeit, kaustischem Witz und Originalität übertraf Guy Patin gewiss viele seiner Collegen der heutigen Zeit, wenn diese auch, zumeist ohne viel eignes Verdienst, in ihrem Wissen etwas höher stehen. Um so mehr überrascht uns die kleinliche Anschauung, die sich in seinen Briefen öfters ausspricht.

Wohlhabend und über die niedrigen Sorgen des Lebens erhaben, erfreute sich Guy Patin einer behaglichen Existenz.

Hatte er seinen Ritt durch die Stadt gemacht, seine Kranken besucht und seine Lieblingsmittel, Sennesblätter und Aderlass in reichlichem Mass verordnet, so kehrte er zufrieden heim in seine trauliche Wohnung. Er hatte sich ein eigenes Haus für 25000 Livres gekauft, in dessen grösstem Gemach er seine stattliche Bibliothek von zehntausend Bänden aufgestellt hatte. Hier fand er sich wohl und glücklich in seinem Studium, das sich mit Vorliebe der classischen Philologie zuwandte. Die grossen Philologen seiner Zeit, wie Salmasius, waren seine Freunde, und was nur an lateinischen Folianten und Quartanten erschien, durfte in seiner Bibliothek nicht fehlen. Mit gleichem Interesse vertiefte er sich in die medicinischen und historischen Werke. Aber unter der grossen Zahl seiner Bücher fanden sich kaum einige Werke in französischer Sprache. Hier offenbart sich, was ihm, wie dem grössten Theil des Bürgerstandes, noch fehlte, — der freie Blick, die richtige Werthschätzung der Verhältnisse. Inmitten der literarischen Bewegung seines Jahrhunderts stand er den grossen Schöpfungen der französischen Dichtung gleichgiltig gegenüber! Von französischen Schriftstellern kannte und schätzte er nur die Gelehrten mit ihrem oft schwerfälligen Ballast. Er spricht in seinen Briefen von den lateinischen Gedichten des Ménage, aber Corneille's thut er nur einmal im Vorübergehen Erwähnung. Er nennt ihn dort den »berühmten Komödienschreiber« — »l'illustre faiseur de comédies«. Später meldet er seinem Freund auch von einer Ausgabe der Molière'schen Lustspiele, und im Jahre 1670 weiss er sogar von einem Stück »Bérénice« zu berichten, und dass zwei Dichter gleichzeitig denselben Stoff bearbeitet hätten. Dass diese beiden Dichter Corneille und Racine waren, scheint ihm nicht erwähnenswerth. Ein andermal erzählt er, dass einige ihm unliebsame Doctoren in einem Molière'schen Stück verspottet wurden, spricht auch

von Tartuffe, aber immer so, dass man sieht, wie völlig fremd ihm das Theater war. Wir dürfen mit Bestimmtheit annehmen, dass Guy Patin auf alle diese Werke verächtlich herabsah, und es nicht der Mühe werth erachtete sie kennen zu lernen. Was galt ihm auch ein französischer Poet?

Wie er, so verhielt sich der Bürgerstand in seiner Mehrheit gleichgiltig, ja abwehrend gegen alles, was auf moderne Literatur Bezug nahm. Ihn heranzuziehen, zu gewinnen, in die grosse geistige Bewegung einzuführen, war die Aufgabe der jüngeren Dichterschule, welche um das Jahr 1658 ihre Arbeit begann. Zu den thätigsten, einflussreichsten Gliedern derselben gehörte Molière, dessen treibende und anregende Kraft gewöhnlich ganz übersehen wird, und neben ihm Boileau, der echte Vertreter des gebildeten Pariser Bürgers.

Patin war ein Freidenker. Er hasste die Geistlichen, Mönche und Jesuiten. Seine Briefe strotzen von boshaften und satirischen Ausfällen gegen den Clerus. Auch hierin war er der richtige Repräsentant des französischen Bürgerthums. Aber bezeichnend ist es, dass er seine Abneigung nur privatim kundthat, seine ketzerischen Ansichten vorsichtig verbarg. Nur bei seinen vertrauten Freunden erlaubte er sich, seine Ansichten offen auszusprechen, und er nannte das seine »Schwelgereien« (»débauches«). Eines Tags fuhr er mit seinem Freund, dem gelehrten Naudé, nach dessen Landhaus bei Gentilly. Auch Naudé war »déniaisé et guéri de la sottise du siècle«. »Wir waren ganz allein, ohne Zeugen«, schreibt Patin. »Die hätten wir auch nicht brauchen können, denn wir sprachen sehr frei über alles, ohne Anstoss zu erregen«. In solcher Weise »schwelgte« er öfters mit Naudé und dem Philosophen Gassendi, dem Lehrer Molière's. Auch beim Präsidenten Blancmesnil unterhielt er sich oft köstlich:

»nous en disons de bonnes, nous deux, quand nous sommes enfermés«. Zeitweise aber wird Guy Patin, der skeptische Philosoph, zum einfachen Spiessbürger. Dann berichtet er seinen Freunden die Vorfälle des Pariser Lebens, die Scandalosa, so weit sie ihm zu Ohren kommen, und mit besonderer Vorliebe erzählt er von den Hinrichtungen. Er vergisst es nie zu melden, wenn ein Uebelthäter gehenkt oder gerädert worden ist, und die Lobredner der guten alten Zeit könnten an der langen Liste der armen Sünder, die in dem Lauf eines Jahres in Paris vom Leben zum Tod gebracht wurden, ihre Freude haben. Im Allgemeinen blickte Patin mit philosophischer Ruhe und skeptischem Geist auf alles, was im öffentlichen Leben um ihn vorging; höchstens erregten ihm die Aerzte, welche nicht für Sennesblätter und Aderlass, sondern für Antimon und Chinin schwärmten, seine Galle. Seine gute Laune, seine Frische und Unterhaltungsgabe machten ihn auch in vornehmen Kreisen bekannt und beliebt. Ein gern gesehener Gast war er bei dem Präsidenten Lamoignon, der ihn oft zu Tisch zog und sich mit ihm unterhielt. Solche Auszeichnung war noch selten und der Bürgerliche fand nur in Ausnahmsfällen, als Dichter oder wenn er in einem besondern Verhältniss zu einer hohen Familie stand, Zutritt in die vornehme Gesellschaft. Wenn Guy Patin öfters die Ehre hatte, in adelige Kreise eingeladen zu werden, so hatte dies seinen Grund in dem schon erwähnten Talent des Mannes eine Unterhaltung zu beleben.

Kennt man die Verhältnisse, in welchen der Bürgerstand zum grössten Theil damals noch lebte, so begreift man, warum der Hof und die vornehme Gesellschaft im Reich des Geschmacks, der Literatur und des ganzen geselligen Lebens eine so ausschliessliche Herrschaft ausübten.

Indessen auch hier war der Umsturz der politischen Verfassung nach der Fronde von tiefgreifender Wirkung.

Seit dem Beginn des Jahrhunderts hatte der Adel sich bestrebt, den feinen Ton des Umgangs und anmuthige Sitte in seinem Kreis heimisch zu machen. In diesem Sinn hatte schon die Gesellschaft, welche sich im Palast der Marquise de Rambouillet unter der Regierung Ludwig's XIII. zusammenfand, gearbeitet. Aber damals hatte man noch andere Ideale. Man schwärmte für das heroische Ritterthum, das in den Dichtungen Corneille's einen so hinreissenden Ausdruck fand. Eine ganze Generation berauschte sich an dem »Cid« und träumte von ähnlichen Thaten der Grösse und Aufopferung. Allein sie träumte nur. Denn als sie sich zum energischen Handeln erheben und ihre Kraft erweisen wollte, brach sie zusammen. Der alte Adel hatte sich überlebt, und seine Ideale verblassten. Wie konnten sie noch bestehen, wenn ein übermächtiger, auf seine Gewalt eifersüchtiger Monarch jeden allzuhoch fliegenden Ehrgeiz unterdrückte, und es als höchster Ruhm eines Mannes galt, die Gunst des Fürsten erlangt zu haben!

Bei weitem anders noch als im Haus des Arztes lebte man in der Familie des Advocaten oder des einfachen Bürgers, den sein Beruf nicht mit den Spitzen der Gesellschaft oder den Männern der Wissenschaft in Berührung brachte. Auch hierfür mag uns ein Buch aus jener Zeit den Nachweis liefern. Im Jahre 1666 veröffentlichte Antoine Furetière eine satirische Erzählung, »Le roman bourgeois«, in dem er das Leben des bürgerlichen Mittelstands schilderte, so wie Scarron die fahrenden Schauspieler gezeichnet hatte. Furetière führt seine Leser in die Familie eines wohlhabenden Notars, Vollichon, dessen Tochter Javotte eine Hauptfigur der Erzählung bildet. In dem Haus des Notars geht es sehr einfach her. Der Vater, ein habsüchtiger Mann, arbeitet bis spät in die Nacht und kennt kein weiteres Lebensziel, als Geld zu verdienen. Recht vergnügt

ist er nur, wenn er auf Kosten anderer im Wirthshaus zechen kann. Auch ins Theater geht er nur, wenn man ihn dazu einlädt, und die Art, wie er von einer Vorstellung erzählt, der er beigewohnt, zeigt den Stand seiner Bildung. »Ein Mann, Namens Cinna«, sagt er, »will einen Kaiser umbringen. Er macht ein Schutz- und Trutzbündniss mit einem andern, der Maxime heisst. Aber dann kommt ein dritter, der die Geschichte aufdeckt. Eine Frau hat das Ganze angestiftet, und sie sagt sehr sinnreiche Sachen. Der Kaiser sitzt auf einem Sessel und die zwei vertheidigen sich recht gut vor ihm.« So berichtet Herr Vollichon über Corneille's Cinna. Man darf sich darum nicht wundern, wenn auch seine Tochter Javotte unwissend ist. Da sie Aussicht hat, einen Mann zu heirathen, der zwar ungehobelte Manieren aber Geld und allerlei schöngeistige Liebhabereien hat, so soll sie nachträglich noch einigen Firniss erhalten, und man lässt sie einen der »geistreichen« Salons besuchen, wo sie viel »illustre« und »precieuse« Damen voll Gelehrsamkeit treffen und von ihnen etwas lernen kann. Natürlich ist das ein bürgerlicher Salon, »eine jener bürgerlichen Akademien, wie es deren jetzt im Land so viele giebt, wo man über Verse und Prosa und jedes neu erschienene Buch spricht.« In solcher Gesellschaft fühlt sich die arme Javotte sehr unbehaglich. Da sie auch einmal etwas sagen will, blamirt sie sich beim ersten Wort. Es widerfährt ihr das Unglück, dass sie von einem Sonett spricht, das hundert Verse zähle. Nicht minder interessant ist für uns die Schilderung eines Mittagessens im Hause Vollichon. Ausnahmsweise ist dazu ein Gast geladen, ein stiller Verehrer Javotte's, der die Küche Herrn Vollichon's gut versehen hat. Javotte erscheint erst spät und spricht bei Tisch kein Wort. Von heitrem Verkehr, von einer Unterhaltung zwischen jungen Herrn und Damen ist nicht die Rede. Der Liebhaber Javotte's möchte sich einmal bei

Tisch galant erweisen. Er schält ihr eine Birne, lässt sie auf den mit feinem Sand bestreuten Boden des Zimmers fallen, spiesst sie eiligst mit seiner Gabel wieder auf, bläst den Staub weg, kratzt sie ein wenig ab, und bietet sie dann dem Fräulein mit vielen Entschuldigungen an. Javotte erhebt sich schon vor dem Ende der Mahlzeit, nimmt ihren Teller und verlässt das Zimmer. Ihre Mutter folgt ihr bald und die beiden Damen schliessen sich in ihrer Stube ein.

Aehnliche Bilder aus dem bürgerlichen Leben finden sich auch bei Molière, wie wir noch sehen werden.

Politisch fast indifferent, pries Descartes das Staatswesen, in dem ein Einziger herrscht. »Wenn Sparta einst ein so blühender Staat war«, sagt er in seinem »Discours de la méthode« lang vor Ludwig XIV., »so beruhte das nicht auf der Trefflichkeit jedes einzelnen seiner Gesetze im Besonderen, ... sondern es kam daher, dass die Gesetze nur von einem E i n z i g e n ersonnen und auf e i n Ziel gerichtet waren.

Wenn Descartes ferner erklärte, dass er den Ruhm nicht liebe, da derselbe ein Feind der Ruhe sei, in seiner Schrift über die Leidenschaften aber die edle Gesinnung (»la générosité«) als »den Schlüssel aller übrigen Tugenden« hinstellte und in der Liebe die grösste Macht der Erde erblickte, so fand er sich wiederum in völliger Uebereinstimmung mit seiner Zeit.

So vereinigen sich Politik, Philosophie und Literatur, um einer jeden Epoche ihr Gepräge zu geben.

Bei dem plötzlichen Umschlag des Geschmacks zeigte sich jedoch, wie schon oft, eine bemerkenswerthe Erscheinung. Eben noch mächtige Ideen scheinen plötzlich ihre Macht zu verlieren; Geschmacksrichtungen, die noch kürzlich herrschten, gelten für überwunden, weil die tonangebende Classe sie verworfen hat. Aber häufig erhalten sich solche Anschauungen trotz des verdammenden Urtheils

lebendig und flüchten nur in eine andere Schichte des Volks. Dort erwarten sie unbeachtet den günstigen Moment, der ihnen erlaubt, wieder hervorzubrechen und nach der Herrschaft zu greifen. Auch die Anschauungen und Ideale, welche die alte aristokratische Welt beseelt hatten, waren noch nicht völlig erstorben. Hatten sie früher in den höchsten Kreisen der Gesellschaft ihre Geltung und Berechtigung gehabt, so zogen sie sich nun in andere Kreise der Bevölkerung zurück, die sie willig aufnahmen und mit Vorliebe hegten. Diese Erscheinung zeigte sich deutlich in der Geschichte der socialen Entwicklung, besonders in den Schicksalen der vielgenannten »precieusen« Gesellschaft. Die Haltung und das Benehmen der »Precieusen« im Hôtel de Rambouillet und anderen ähnlichen Kreisen hatte seiner Zeit manche Kritik veranlasst, manch spöttisches Wort hervorgerufen. Und doch war das Streben, das sich dort kundgab, in vieler Hinsicht berechtigt. Zu den »Precieusen« zu gehören, galt lange Zeit für eine Ehre. Man besagte damit, dass man nach Reinheit der Gesinnung und Schönheit des Lebens strebe, dass man Werth auf eine gewählte Sprache lege und jeden gemeinen Ausdruck zu vermeiden suche. Das war nach einer Zeit langen Bürgerkriegs und schrecklicher Verwilderung, als die derbe Redeweise auch am Hof sich breit machte und die rauhe Sprache des Lagers in den Tuilerien herrschte, gewiss doppelt anzuerkennen.

Nach dem Krieg der Fronde drang der Wunsch, für precieus zu gelten, auch in die Welt des niederen Adels und des wohlhabenden Bürgerstands, der bis dahin der Literatur und jedem höheren geistigen Leben fremd gegenüber gestanden hatte. Gerade als der Kreis des Hauses Rambouillet gesprengt wurde, bildete sich eine Menge schöngeistiger Gesellschaften, die zumeist nichts als ein Zerrbild der früheren aristokratischen Salons waren. So lächerlich diese Nachäfferei auch war, so beweist sie doch,

wie viel lebhafter die allgemeine Theilnahme an dem geistigen Leben in Frankreich sich gestaltete. Mochte das Bürgerthum auch anfangs einen falschen Weg einschlagen; bittere Erfahrungen, Spott und Hohn, führten bald genug auf die richtige Bahn zurück. Hatte aber das grosse Publicum des dritten Stands einmal gelernt, über die Arbeit des täglichen Lebens hinauszublicken, hatte es seinen Geschmack geläutert, so war es sicher, von Jahr zu Jahr an Einfluss auf die literarische Entwicklung zu gewinnen, und endlich die volle Herrschaft zu erlangen.

Als Molière im Jahr 1658 nach Paris übersiedelte, fand er die precieuse Manier in vielen Kreisen heimisch. Aber was im Haus Rambouillet zwanzig Jahre zuvor seine Berechtigung gehabt hatte, erschien hier verkümmert, durch den Geist des Spiessbürgerthums getödet. Hatte die Marquise de Rambouillet ihre glänzenden heitren »Mittwoche« in dem berühmten blauen Salon ihres schönen Hauses gehabt, so sah das Fräulein von Scudéry, eine Hauptführerin der späteren Precieusen, jeden Samstag ihre Freunde und Freundinnen bei sich. Doch entwickelte sich bei ihr keine einfache Geselligkeit; ihre Samstag-Abende wurden zu akademischen Sitzungen, in welchen ernsthafte Fragen verhandelt wurden, wie z. B. ob die Liebe eine höhere Leidenschaft sei als der Ehrgeiz und ob sie einem jungen Manne nützlich sei? Ob man besser daran thue, eine Melancholische oder eine Heitere zu lieben, und was schlimmer sei, zuviel oder zuwenig zu reden? u. s. w. Es scheint jedenfalls, dass den Theilnehmern an diesen Verhandlungen der letztere Fehler — die allzuknappe Rede — gefährlicher dünkte, sonst hätten sie über solche Fragen nicht gestritten. Und damit ja nichts von dieser Weisheit verloren ginge, wurde ein genaues Protokoll über die Verhandlungen geführt.

Man fasse diese Debatten nicht als scherzhafte Unterhaltung auf. Das Protokoll einer solchen Zusammenkunft ist

uns erhalten, und berichtet von einem Tag, der später den stolzen Namen der »journée des madrigaux« trug, weil jeder der Herren zu Ehren der anwesenden Damen ein Madrigal verfertigen musste. Was in jener Zeit überhaupt in Madrigalen, Sonnetten und Rondeaux geleistet wurde, ist unglaublich. Der kleinste Vorfall wurde in Verse gebracht. Starb auch nur ein Papagei, so wurde er im Gedicht gefeiert und in beweglichen Strophen um ihn, wie um einen Helden, geklagt. Natürliches Gefühl und einfaches Benehmen schwanden immer mehr in dem Kreis der Precieusen. Bald galt auch das Essen nicht mehr als wohlanständig und fein. Wurden precieuse Damen zu Tisch gebeten, so suchten sie ihre Ehre darin, die gebotenen Speisen kaum zu berühren. Sie hatten sich zu Hause schon vorgesehen und glaubten durch ihre zur Schau getragene Enthaltsamkeit um so ätherischer zu erscheinen.

Dem entsprechend war ihr ganzes Wesen. In den Precieusen glühte kein Funke von Leidenschaft. Um so mehr redeten sie von Liebe und Aufopferung. Was sie so nannten, war armselige fade Galanterie. Sie hatten die Liebeswerbung in ein Gesetzbuch gebracht, nach dessen Formeln und Paragraphen vorgegangen werden musste. Schon die Tochter der Marquise de Rambouillet, die vielgerühmte Julie d'Angennes, hatte ihrem Bewerber, dem Herzog von Montausier, lange Jahre der Prüfung und Geduld auferlegt, ehe sie ihn erhörte. Mademoiselle de Scudéry entwarf in ihrem Roman »Clélie«, von dem noch weiter unten die Rede sein wird, die berühmte »Carte du Tendre«, eine ideale Landkarte vom Reich der Liebe und echten Galanterie. Wer sich in dieses Land wagen will, findet zunächst den Gleichgiltigkeits-See, welchen die drei Flüsse Achtung, Dankbarkeit und Zuneigung durchströmen. An jedem derselben liegt eine Stadt des Namens Liebe (Tendre). Die Hauptstadt des

ganzen Landes ist jedoch die Stadt Liebe am Fluss Zuneigung, nicht weit vom Gefährlichen Meer. Um zu dieser Hauptstadt zu gelangen, muss man einen grossen Weg zurücklegen. Man berührt zunächst den Flecken Respect, kommt dann zu den Dörfern Liebesbrief, Verslein, Gefälligkeit, Unterwürfigkeit, Dienste, Eifer, Empfindsamkeit und wie sie alle heissen, bis man endlich das ersehnte Ziel erreicht.

Welchen Spott solche Geschmacklosigkeiten herausforderten, das lässt sich denken. Doch liessen sich die begeisterten Precieusen nicht einschüchtern, und ihr Beispiel wirkte ansteckend. Der erste Jahrgang der bekannten Wochenschrift »Le Mercure galant«, der 1672 erschien, enthielt nach dem Muster der »Carte du Tendre« eine Karte vom Land der Poesie mit der Hauptstadt »Epos« u. s. w.

Am auffallendsten zeigte sich die Ziererei und der Ungeschmack der precieusen Coterie in der Art, wie sie die Sprache zu reformiren suchte. Was man früher in dieser Richtung versucht hatte, war in der Hauptsache von richtigem Takte eingegeben, aber allmählig hatte auch hier Manier und Pedanterie die Oberhand gewonnen. Hatte man anfangs nach gewählter Redeweise gestrebt, sich bildlicher Ausdrücke bedient, die fremdartig klangen, so verfielen die geistlosen Nachahmer bald in Uebertreibung, und die Sucht, jedes alltägliche Wort zu vermeiden, wurde zu einer unausstehlichen Gewohnheit. Was »vulgaire« war, erregte Abscheu. Vulgär und natürlich waren diesen Leuten aber fast gleichbedeutende Begriffe.

Wir kennen die Redeweise der Precieusen theils aus den Werken ihrer Dichter und Schriftsteller, theils aus den Angriffen der Gegner. Schon in früheren Jahren war manch hartes Wort über sie gefallen. Dann hatten Chapelle und Bachaumont in ihrer »Reise in das südliche Frank-

reich« (1656) die precieusen Conventikel in Montpellier als einen Abklatsch der Pariser Versammlungen geschildert und damit eine Reihe von Angriffen eröffnet. Eine besondere Quelle für die Kenntniss der »precieusen« Sprache ist das »Dictionnaire des Precieuses« von Somaize, das 1660 erschien.[19] Es lehrt uns, wie anmuthig man sich in jenen Kreisen auszudrücken beliebte, und wie man statt von der gemeinen Nase von den »écluses du cerveau«, statt von den Haaren von der »petite vie de la tête« redete. Das Mittagsmahl hiess wohl »les nécessités méridionales« und die Füsse wurden mitleidig als »les chers souffrants« bezeichnet. Ein Glas Wasser war »un bain intérieur«, graue Haare wurden mit dem Worte »quittances d'amour« umschrieben. Derlei Ausdrücke könnte man viele anführen, und mit Recht klagte La Bruyère, die Sprache der Precieusen sei zuletzt unverständlich geworden. Andrerseits muss hervorgehoben werden, dass sich viele precieuse Ausdrücke in der Sprache eingebürgert haben und heute Niemand mehr auffallen, obwohl sie anfangs ebenso gesucht erschienen als die oben genannten. Man denke an Redensarten, wie »châtier son style«, »s'embarquer dans une mauvaise affaire« u. s. w. Aehnliche Beispiele wird man in jeder Sprache finden, denn ein kühnes Bild, welches der Dichter zu brauchen wagt, bürgert sich nicht selten allmählig in die Umgangssprache des Volkes ein.

Das missverstandene Streben nach Feinheit und absonderlicher Bedeutung, das sich in der Weise der precieusen Gesellschaft zeigte, führte auch in der Literatur auf bedauerliche Irrwege. Nach dem Aufschwung, den die französische Dichtung mit den Meisterwerken Corneille's genommen hatte, war ein offenbarer Stillstand, ja ein Rückgang in ihrer Entwicklung eingetreten.

In dem Moment, in welchem die Literatur der aufmerksamsten und liebevollsten Theilnahme bedurft hätte,

brachen die Unruhen der Fronde aus, die alle Verhältnisse zerrütteten, neue Anschauungen und einen veränderten Geschmack zur Geltung brachten. Die literarischen Traditionen verloren an Kraft, verschiedene Theorien bekämpften einander, und eine Versöhnung derselben in einer höheren Einheit herbeizuführen, gelang keinem der damaligen Dichter.

So schwankte auch die Literatur jener Jahre ohne Halt und Ziel.

Vor allem offenbarte sich dieser Rückgang im Drama. Statt der grossen, von männlichem Geist erfüllten Tragödien Corneille's bot das Theater mit einem Mal Schau- und Rührstücke höchst zweifelhafter Art, welche auf die gewöhnliche Neugierde des Publicums speculirten. Man versuchte nun nicht mehr, die Tiefe des menschlichen Herzens zu ergründen, gewaltige Leidenschaften in ihrer Grösse und ihrer sich selbst vernichtenden Gewalt zu schildern, man machte sich die Sache leichter und suchte durch spannende Situationen zu wirken. Die Personen des Dramas wurden wieder schattenhaft, wie sie es früher gewesen waren, und die Schablone half weiter, wenn der Dichter stockte. Der hervorragendste Dramatiker dieser Richtung, die man öfters als die »romaneske« bezeichnet, war Philippe Quinault (1635—1688), der durch eine Anzahl von nichtssagenden Lustspielen und noch mehr durch seine Tragödien den lautesten Beifall des Publicums errang. Zu den letzteren gehörten u. a. »La mort de Cyrus« (1656), »Amalasonte« (1657), »Stratonice« (1660), »le faux Tiberinus« (1661) und »Astrate« (1663).

Die kurze Analyse eines und des andern Stücks mag beweisen, zu welchem Ungeschmack man gelangt war. In dem »Tod des Cyrus« wird der Zuschauer in das Lager der verwitweten Scythenkönigin Thomyris geführt, welche in blutiger Feldschlacht die Perser unter Cyrus besiegt

hat. Die Geschichte berichtet, dass Cyrus in diesem Treffen den Tod gefunden habe. Der Dichter aber lässt ihn nur als Gefangenen im Lager der Feinde weilen. Gleich der erste Act zeigt die Scythen als ein gar empfindsames feinfühlendes Geschlecht! Die Königin Thomyris hat ein Notizbuch vor ihrem Zelt verloren. Ihr Schwager Clodomante findet es, blättert darin und sieht ein Liebesgedicht, das die Königin selbst niedergeschrieben hat. Er bezieht die Verse auf sich und giebt sich süsser Hoffnung hin. In langer Rede spricht er über die Liebe, die sich nicht befehlen lasse, sondern immer nur herrsche. Clodomante besitzt indessen in seinem falschen Freund, dem General Odatirse, einen gefährlichen Rivalen. Dieser bringt der Königin das verlorne Notizbuch zurück, und Thomyris benutzt die Gelegenheit, ebenfalls ihre Ansichten über die Liebe darzulegen. Sie gesteht ihre Neigung zu Cyrus und ermuntert diesen, der ihr zugethan ist, nicht gar zu bös von den Scythen zu denken:

> Lasst euch nicht schrecken, dass ich eine Scythin.
> Auch in der Brust der Scythen schlägt ein Herz,
> Und jedes Herz kann lieben.

Allein das neidische Geschick duldet nicht die Vereinigung zweier so edlen Menschen. Odatirse erregt einen Aufstand und verlangt den Tod des gefangenen Feinds. Cyrus kann nur gerettet werden, wenn Thomyris dem grimmen Odatirse ihre Hand reicht. Nothgedrungen gibt sie nach, doch Cyrus will sein Heil nicht solchem Opfer verdanken. Er erschlägt den Gemahl der Königin und wird dafür zum Tod geschickt, während Thomyris Gift nimmt. Das letzte Wort des sterbenden Helden ist »Liebe«!

In »Stratonice« ist die Situation noch verwickelter, die süssliche Manier noch widerwärtiger. König Seleucus von Syrien ist im Begriff, die Prinzessin Stratonice von

Macedonien zu heirathen, während gleichzeitig sein Sohn, Prinz Antiochus, die Tochter des Königs von Pergamus, Barsine, heimführen soll. So will es die leidige Politik. Nun trifft es sich aber, dass der Vater die Braut des Sohns und dieser letztere die Braut seines Vaters liebt und von ihr wiedergeliebt wird! Stratonice und der Prinz Antiochus sind indessen edle Naturen; sie wollen ihre Pflicht erfüllen, und um ihre Neigung besser zu verbergen, heucheln sie Hass gegeneinander. Eine vielbewunderte Scene schloss damit, dass Stratonice mit zärtlichster Stimme und mühsam verhaltner Bewegung dem Prinzen ihren Hass erklärt (II. 6.):

> Lebt wohl, und glaubt, mein Hass ist grenzenlos.
> So hasst auch mich, wie ich, mein Prinz, Euch hasse.

Die Lösung findet sich, indem König Seleucus zu Gunsten seines Sohnes abdankt. Stratonice war dem »König« verlobt worden, so wird doch das Versprechen gehalten, und treue Liebe gekrönt. Seleucus verliert freilich doppelt, denn Barsine, deren Hand er nun zu erlangen hofft, verschmäht ihn, da er nicht mehr König ist. Sie ist ehrgeizig, und Quinault wollte in ihr eine Figur schaffen, wie man sie bei Corneille findet. Sie ergeht sich in Tiraden vom Stolz der edelgebornen Seelen, die nicht glücklich sein können, wenn sie nicht herrschen, von der Leidenschaft des hohen Gemüths, das keinen Grösseren neben sich dulden kann. Aber die Zeit war vorüber, wo solche Sätze wirkten. Sie waren den vornehmen Zuschauern nicht mehr aus dem Herzen gesprochen, und waren nichts als kühle Reminiscenzen an eine Zeit, die zwar kaum verrauscht war, aber schon wie eine längst vergangene Epoche fremd und unverständlich erschien.

Eine ähnliche Wandlung in der Haltung wie im Geist zeigte der Ritterroman, der damals beliebt war, und besonders von Madeleine de Scudéry (1607—1701) bearbeitet

wurde. Die Romane, welche Madeleine anfangs unter dem Namen ihres Bruders herausgab, wetteiferten an Beliebtheit mit D'Urfé's Schäferroman »Asträa«, der dreissig Jahre früher durch die Schilderung des treuen Céladon und der idyllischen Welt im Thal des Lignon die Herzen bewegt hatte. Wir haben von der Scudéry zwei grosse Romane. Der erste »Artamène ou Le grand Cyrus« erschien in zehn Bänden während der Jahre 1648—1653, und diente zur Verherrlichung des Prinzen Condé und seiner Schwester, der Herzogin von Longueville. Denn der Erzählerin kam es nicht in den Sinn, die bunte Welt des orientalischen Alterthums wahrheitsgetreu schildern zu wollen. Das fremdartige Gewand, das sie ihren Personen umlegte, sollte dieselben nicht unkenntlich machen, sondern nur die Freiheit der Darstellung sichern. Die asiatischen und griechischen Helden, die sie auftreten liess, trugen eine leicht durchsichtige Maske; man erkannte augenblicklich die Spitzen der französischen Aristokratie, die Zierden des Hofs, welche hier in genauen, und doch stets schmeichelnden Portraits gezeichnet waren. Cyrus war niemand anderes als Condé, der als der erste Feldherr Frankreichs galt; die Herzogin, seine Schwester, erschien als Mandane. Neben ihnen fand man die Marquise von Rambouillet, Frau von Sévigné, Frau von Sablé, die Scudéry selbst (als Sappho), und viele andre bekannte Persönlichkeiten. Die Namen ausgenommen, war alles modern in diesem Roman, und das gerade trug nicht wenig zu seinem Erfolg bei. Es reizte die Neugier, bei jeder in der Erzählung neu auftretenden Figur das Original im Kreise der Bekannten zu suchen. Selbst die Schlachten und Belagerungen, die im Roman erzählt werden, waren detaillirte Schilderungen jüngst vorgefallener Ereignisse und Berichte von kriegerischen Unternehmungen, in welchen Condé sich hervorgethan hatte. Alle Heldenthaten des Cyrus haben nur den einen

Zweck, die geliebte Prinzessin Mandane, die von dem assyrischen König geraubt worden ist, zu retten. Dass die Völker auch zu etwas anderm da sind als sich für ihre abenteuernden Helden hinschlachten zu lassen, verstand in den höfischen Kreisen jener Zeit Niemand, auch Madeleine de Scudéry nicht. Der Roman ist durch die unendlich gedehnten, precieus gehaltenen Gespräche von ertödtender Monotonie. Der eigentliche Geist der vornehmen Gesellschaft kam darin doch nur sehr abgeschwächt und durch süssliche Feinheit entstellt zum Ausdruck. In der Provinz, auf den Schlössern des Landadels wurde der Roman mit um so grösserem Eifer gelesen, als man dort wirklich glaubte, die feine Hofsitte und echt adlige Gesinnung daraus lernen zu können. Die Landjunker in Boileau's dritter Satire sagen den ganzen Cyrus in ihren Complimenten her, und noch Chateaubriand erzählt im Beginn seiner Memoiren, dass seine Mutter den Roman auswendig gewusst habe. So oft hatte sie ihn ihrer Grossmutter vorgelesen, so viel hatte diese von der guten alten Zeit erzählt.

Tiefer noch steht »Clélie«, der zweite Roman der Scudéry, der ebenfalls in zehn Bänden vom Jahr 1656 an erschien. Wie der »Cyrus« die Gesellschaft des Hôtel de Rambouillet im orientalischen und griechischen Gewand gezeigt hatte, so bot »Clélie« unter römischer Maske das Bild des precieusen Bürgerthums. Die Verfasserin erzählt darin die bekannte Geschichte von der Belagerung der Stadt Rom durch König Porsenna. Clélie ist die heldenmüthige Jungfrau, welche mit andern Mädchen dem etruskischen Herrscher als Geissel überliefert wurde, ihre Gefährtinnen aber zur Flucht beredete. Sie durchschwammen muthig den Tiber und kamen wohlbehalten nach Rom zurück. Neben Clélie und Porsenna treten in dem Roman noch Lucrezia, Tarquinius, Brutus, Mucius Scävola, Horatius Cocles und andre wohlbekannte Römer auf.

Aber diese römische Welt ist nur armseliger Schein; unter den stolz klingenden Namen der alten Helden bergen sich friedsame spiessbürgerliche Leute, die Freunde der Verfasserin. Die fadeste Galanterie spreizt sich in diesen zehn Bänden. Nicht um seine Vaterstadt zu retten, versucht Scävola den Mord des Porsenna; er legt die Hand nicht in das Feuer, um den feindlichen Fürsten zu erschrecken; ihn treibt nur die Galanterie, die Liebe zu einer der Jungfrauen, welche sich als Geisseln im Lager der Etrusker befinden. Die Liebe wird in ein pedantisches System gebracht. Madeleine de Scudéry behandelt die Liebe altjüngferlich, pedantisch und systematisch. Die schon früher erwähnte »Carte du Tendre«, die in der »Clélie« ihre Stelle fand, gibt davon einen genügenden Beweis.

In unbegreiflicher Verblendung hielten sich die Dichterlinge, die in den ersten Jahren nach der Fronde auftraten, für unsterbliche Poeten. Schon lange glaubten sich die Franzosen berufen, in der neuen Geschichte die Rolle zu spielen, welche den Römern in der alten Welt zugefallen war, und so quälte sie auch die Sehnsucht nach einem Heldengedicht, das der Aeneide an die Seite zu setzen wäre. Schon hatte im Jahrhundert zuvor Ronsard seine »Franciade« gedichtet, und darin die Schicksale des Francus geschildert, der, ein Sohn Hectors, nach vielen Abenteuern endlich in Gallien das fränkische Reich begründet habe. Ronsard's Beispiel befolgten andre Poeten, und gerade um die Mitte des 17. Jahrhunderts brach eine wahre Sindfluth von Epopöen herein, obwohl die Zeit niemals weniger günstig für solche Werke gewesen war. Den Verfassern derselben fehlte geradezu alles, was den Epiker ausmacht, Naivetät, Anschaulichkeit, natürliches Gefühl, und vor allem poetische Gestaltungskraft. Den Zeitgenossen fiel dieser Mangel freilich nicht auf, und man bewunderte des Paters Pierre Lemoyne »Saint-Louis« (1653), wie man George de Scudéry's

»Alarich« (1654) oder den »Chlodwig« (»Clovis«) von Demarets (1657) pries. Vor allem aber trat Jean Chapelain mit einem Epos anspruchsvoll hervor.

Einer der Mitbegründer der Academie, galt Chapelain Jahre lang als die Leuchte der französischen Kritik, und gewiss war er gelehrt wie wenige seiner Collegen. Aber zu seinem Unglück hielt er sich auch für einen Dichter, und unternahm es, die Thaten der Jungfrau von Orléans zu besingen. Die Kunde von diesem Beginnen verbreitete sich rasch, und Jahre lang lebte man in der Erwartung der versprochenen grossen Leistung. Ein Nachkomme des tapferen Dunois, der Herzog von Longueville, setzte dem Dichter für die ganze Dauer der Arbeit ein Gehalt von zweitausend Livres aus, und Richelieu bewilligte ihm die gleiche Summe als Unterstützung. Der Cardinal that dies in demselben Jahr 1636, in welchem der Cid erschien, den er durch seine Getreuen so heftig angreifen liess. Die Veröffentlichung des Chapelain'schen Epos verzögerte sich viele Jahre. Im Jahre 1656 erschienen endlich die ersten zwölf Gesänge und erlebten binnen achtzehn Monaten sechs Auflagen, was für jene Zeit ausserordentlich war. Aber die Stimmung des Publicums schlug mit einem Mal um, und der so lang mühsam aufrecht erhaltene Ruhm Chapelain's brach völlig zusammen, zumal als Boileau und seine literarischen Freunde sich mit scharfer Kritik gegen ihn erhoben.

Wir übergehen die vielen andern epischen Dichtungen welche um jene Zeit entstanden. Moses, Josua, Simson, David, Jonas wurden alle als Helden besonderer Epen verherrlicht. Hätte nicht Boileau in gerechtem Zorn die Verfasser derselben in ihrer Hohlheit und Oberflächlichkeit gegeisselt, so wären heute selbst ihre Namen vergessen.

Eine Reaction war unausbleiblich, und diese trat ein, sobald das unabhängige Bürgerthum auch geistig reif genug

war, sich für die literarischen Bestrebungen zu erwärmen, und dem natürlichen Gefühl, dem einfachen geraden Verstand die Herrschaft zu überlassen.

Ein neues junges Geschlecht erhob sich in der Literatur, das entschlossen gegen die herrschende Richtung auftrat, und bald entbrannte der Kampf auf der ganzen Linie. Boileau trat im Jahre 1658 mit seiner ersten Satire hervor, und zu derselben Zeit kehrte Molière nach Paris zurück. Die beiden Männer fanden sich und traten vereint für die gute Sache ein. Andre, wie Lafontaine und Racine schlossen sich ihnen an und eine neue schöne Zeit dichterischer Schöpfungen, glücklicher harmonischer Entfaltung in der Literatur brach an.





4. Petit-Bourbon und Palais-Royal.

ur Zeit, da Molière seine Gesellschaft nach Paris führte, bestanden daselbst zwei grosse Theater, welche sich in die Gunst des Publikums theilten. Als erste und angesehenste Bühne galt das Theater des Hôtel de Bourgogne, dessen Mitglieder aus der königlichen Kasse mit einem allerdings geringfügigen Beitrag unterstützt wurden und das Recht hatten, sich als Hofschauspieler, »troupe royale«, zu bezeichnen. In den Heldenrollen glänzte damals der Schauspieler Floridor, der mit seinem wahren Namen Josias de Soulas hiess, adeliger Abkunft war und früher im Regiment der Gardes françaises gedient hatte. Neben ihm rühmte man Montfleury und das Ehepaar Beauchâteau. Der erstere stammte ebenfalls aus einer Adelsfamilie, hatte gute Studien gemacht und versuchte sich auch als dramatischer Dichter. Seinen Stolz setzte das Hôtel de Bourgogne in die künstlerische Darstellung des ernsten Schauspiels, obwohl es auch das Lustspiel nicht vernachlässigte. Neuerdings machte ihm das Marais-Theater eine gefährliche Concurrenz. Vor Jahren war dort Pierre Corneille mit seinen ersten Stücken vorgetreten, und nun fand es eine

Hauptstütze in dessen Bruder Thomas, der mit seinen Dramen ausserordentlichen Beifall fand.

Die Aufgabe, die Molière sich gestellt hatte, war schwer. Er hatte bei einem verhältnissmässig wenig zahlreichen Publicum gegen zwei feststehende Theaterunternehmungen anzukämpfen, und wenn er an seine früheren Pariser Erfahrungen zurückdachte, musste er seinen ganzen Muth zusammenfassen, um nicht gleich anfangs das Wagniss als verloren aufzugeben. Aber sein Selbstvertrauen verliess ihn nicht; er hoffte durch seine Kunst, das tüchtige Zusammenspiel seiner Leute, zum Theil wohl auch durch die neuen Stücke, die er mitbrachte, den Erfolg zu sichern. Sein Repertoire war zwar vielleicht in manchen Punkten von den beiden hauptstädtischen Theatern überholt, aber mit dem Genre der kleinen Possen, die er in der Provinz mit besonderm Glück gespielt hatte, glaubte er auch in Paris durchzudringen. Denn diese Gattung war hier seit langen Jahren vernachlässigt.

Molière hatte bei Hof einflussreiche Fürsprecher, und diese erwirkten ihm die Erlaubniss, einmal vor dem König zu spielen. Der achtzehnjährige Bruder Ludwig's, der Herzog von Orléans, wünschte ohnehin eine Schauspielergesellschaft in seine Dienste zu nehmen, nicht weil er sich besonders für das Theater interessirte, sondern weil es bei den hohen Herren so Mode war. Man machte ihn auf Molière's Truppe aufmerksam, und darum wurde dieselbe gewissermassen zu einer Probevorstellung zugelassen. Im alten Louvre, in der »Salle des gardes«, in der sich so manche historisch denkwürdige Scene abgespielt hatte, war die Bühne aufgeschlagen, auf welcher am 24. October 1658 Molière vor dem König, dem Herzog von Orléans und dem ganzen Hof auftrat. Man gab den »Nicomède« von Corneille, ein Drama voll kräftigen Lebens, wenn auch keins der besten Werke des Dichters. Die Molière'sche

Truppe hatte dabei mit der Erinnerung an die Vorstellungen im Hôtel de Bourgogne zu kämpfen. Die Weise ihres Vortrags unterschied sich wesentlich von der bisher als musterhaft betrachteten Manier der Hofschauspieler. Molière verlangte von seinen Künstlern vor allem grössere Einfachheit und Natürlichkeit des Ausdrucks. Ob die neue Truppe nicht auch gewisse Provinzmanieren aufwies, wird nicht bestimmt gesagt, ist aber nicht unwahrscheinlich. Wir dürfen annehmen, dass Molière mit der Aufführung des »Nicomède« bei dem König keinen besonderen Eindruck machte. War doch sein Talent und die Kraft seiner Truppe hauptsächlich auf dem Feld des Lustspiels und der Posse ersichtlich. Darum beeilte er sich auch am Schluss des Dramas vorzutreten und den König anzureden. Er bat um die Erlaubniss, ihn zum Schluss noch durch eins jener kleinen Stückchen zu erheitern, mit welchen er in der Provinz so viel Beifall geerntet habe. Der König gewährte die Bitte und sah noch die tolle Posse »Le docteur amoureux«, in welcher Molière die Hauptrolle gab und durch sein ausgelassenes und unterhaltendes Spiel den Hof überaus belustigte. Damit gewann er Ludwig's Gunst, die ihm auch bis an sein Ende erhalten blieb.

Wir werden über das Verhältniss Molière's zu dem König später noch ausführlich reden. Schon jetzt aber betonen wir, dass der Dichter an dem Monarchen einen Rückhalt fand, der ihn gegen viele Unannehmlichkeiten in der Folge sicherte.

Ludwig räumte der neuen Truppe den Theatersaal des »Petit-Bourbon« ein, der als der Rest des alten Palastes der Familie Bourbon noch erhalten war und an das Louvre stiess. Der Saal war bereits einer italienischen Schauspieltruppe überlassen, welche dreimal in der Woche ihre Vorstellungen darin gab. Molière erhielt nun die Erlaubniss, an den vier andern Tagen dort zu spielen. Der Herzog

von Orléans verlieh der neuen Gesellschaft zudem den Titel »troupe de Monsieur« und versprach ihr eine kleine jährliche Subvention. Doch wurde die letztere nie ausbezahlt. Die Gemeinschaft mit den Italienern hätte leicht zu misslichen Verwicklungen führen können, doch scheinen sich die beiden Gesellschaften gut vertragen zu haben. Molière zahlte den Italienern die Summe von fünfzehnhundert Livres, wahrscheinlich als Entschädigung für die mannigfachen Kosten, welche sie bei der Einrichtung gehabt hatten, die nun doch auch ihm zu Gute kam.

So begann denn Molière sein Unternehmen mit Muth und Hoffnung. Aber der alte Unstern, der über seinen früheren Pariser Unternehmungen gewaltet hatte, schien noch immer seine Macht zu behaupten. Molière eröffnete seine Vorstellungen mit dem Corneille'schen »Héraclius«, ohne jedoch den gehofften Erfolg zu finden. Paris war ohnehin damals stiller als gewöhnlich, da der Hof fehlte. König Ludwig war nach Lyon gegangen, wo er mit dem Herzog von Savoyen zusammentraf, um wegen einer Heirath mit ihm zu verhandeln, und die Abwesenheit des Hofs machte sich den Parisern in jenen Zeiten fühlbarer als später.

Le Boulanger de Chalussay, dessen »Elomire hypocondre« wir schon öfters angeführt haben, konnte diesen schweren Beginn nicht unerwähnt lassen. Mit einer wahren Freude erinnerte er an die ersten Enttäuschungen. Er lässt Elomire selbst erzählen:

Wer hätt' es je geglaubt? Statt zu gefallen,
Weh mir! erregten wir nur Missvergnügen!
Ich glaubte einen Meisterstreich zu thun,
Und sah statt dessen meinen Ruhm gefährdet!
Zwar fasst' ich Muth und spielte herzhaft weiter,
Und manches Wort sprach ich zum Publicum,

Doch unerbittlich blieb das Schicksal mir;
Und wie man bei »Heraclius« gepfiffen,
So pfiff man auch bei »Rodogune« und »Cinna«,
Ja selbst beim »Cid«. Und auch »Pompejus« fand
Kein bess'res Loos . . . .

Wenn wir nun auch annehmen dürfen, dass in diesem Pamphlet die anfänglichen Misserfolge Molière's übertrieben wurden, so geht doch aus den mitgetheilten Versen zur Genüge hervor, dass die erste Zeit für die Gesellschaft in der That schwierig war. Gar manches Mitglied mochte sich fragen, ob es nicht besser gewesen wäre, in der Provinz zu bleiben, wo der Ruf der Truppe fest begründet war und man gute Geschäfte gemacht hatte, während man in Paris mit der Eifersucht der rivalisirenden Theater kämpfen musste und als eine Provinzgesellschaft das Vorurtheil des Publicums gegen sich hatte. Aber lang dauerte der Triumph der Gegner nicht. Molière griff zu den Stücken, die er in Reserve hatte und versuchte es zunächst mit seinem »Etourdi«. Diesmal täuschte er sich nicht, und die Aufführung seines Lustspiels bezeichnete den Wendepunkt. Selbst Le Boulanger läugnet den Erfolg des Stücks nicht, nur stellt er ihn verächtlich als den eines Possenreissers hin. Er sagt in der angeführten Stelle:

Kaum hörte man mein komisch Kauderwelsch,
Kaum sah man mich die Hellebarde tragen,
Hübsch ausstaffirt, die Mütze auf dem Kopf,
Da hatt' ich Aller Herzen schon gewonnen.
Von allen Stirnen wich der frost'ge Ernst,
Der unser Unglück schon so oft gewesen,
Und vom Parterre zur Bühne, aus den Logen,
Rauscht' hundertfältig uns der Beifall zu.
Drei Monate hindurch verlangte man
Das gleiche Spiel, und sah sich niemals müde.

Wir sehen, dass die Lustspiele Molière's, — denn nach dem »Etourdi« folgte auch der »Dépit amoureux«, und mit ähnlichem Erfolg, — in Paris dieselbe Aufnahme fanden, wie früher in der Provinz. Auch hier erkannte man in ihnen eine neue Weise der Lustspieldichtung, einen offenbaren Fortschritt, und wie wir wohl annehmen dürfen, auch in der Darstellung eine neue Kunst des dramatischen Spiels.

So verstrich ein Jahr, eine Zeit des Kampfs. Aber der Sieg war doch bereits gesichert, und damit auch das Selbstbewusstsein Molière's gekräftigt. Er sah, welchen Erfolg er mit seinen Lustspielen errang, und fühlte sich zu weiteren Arbeiten angespornt. Schon übte die Hauptstadt mit dem grösseren Leben ihren Einfluss auf ihn aus; sein Horizont erweiterte sich, seine Ideen reiften und wurden klarer, fester; seine Weltanschauung vertiefte sich.

Etwa ein Jahr nach seinem ersten Wiederauftreten in Paris, am 18. November 1659, brachte er ein neues Stückchen zur Aufführung, die »Précieuses ridicules«, und enthüllte darin eine bis dahin ungekannte Seite seines Talents. Ein merkwürdiger Geist geht durch diese paar Scenen, ein kühner, angriffslustiger Sinn. Molière fühlte sich wieder als Pariser Kind; er war zu Hause, und in sprudelndem Uebermuth wendete er sich gegen die Gesellschaft selbst, in der er lebte. Er mag wohl während des ersten Jahres seiner neuen Directionsführung in Paris manches von den Precieusen zu leiden gehabt haben. Das einfache Spiel seiner Truppe in der Tragödie mochte kaum nach dem Geschmack der verbildeten Kreise sein, die damals noch vielfach den Ton in der Gesellschaft, wie in der Literatur angaben, und noch weniger mochte denselben die urwüchsige Komik behagen, mit welcher Molière vortrat. Ihm, dem Vertheidiger der Wahrheit und Natürlichkeit in allem Denken und Thun, musste die künstliche, falsche Manier der pre-

cieusen Gesellschaft doppelt missfallen. In dem ersten Stückchen, das er in Paris schrieb, kündete er darum dem herrschenden Geschmack die Fehde an und betonte seinen Standpunkt zugleich in der Literatur und der Schauspielkunst.

Die »Précieuses ridicules« bestehen nur aus einem Aufzug, wie alle älteren Possenspiele Molière's. Doch sind sie mit diesen in keiner Weise zu vergleichen, so verschieden ist die Behandlung des Stoffs und der Geist, der sie belebt. Die Precieusen waren schon öfters auf der Bühne verhöhnt worden. Zur Zeit Richelieu's und auf dessen Wunsch hatte Desmarets in seinem Lustspiel »Les Visionnaires« die schwärmerischen und schöngeistigen Damen verspottet. Saint-Evremond hatte dann in seinen »Académiciens« nicht allein die Pedanten angegriffen, er hatte auch manchen Hieb auf das Precieusenthum geführt. Im Jahre 1656 hatte das Marais-Theater ein Lustspiel in drei Acten »L'académie des femmes« aufgeführt, und neuerdings der Abbé de Pure einen Roman »La précieuse« veröffentlicht, in dem er das affectirte Wesen der Damen zu schildern unternahm. Die italienischen Schauspieler hatten in diesem letzteren den Stoff zu einer Posse gefunden und spielten dieselbe noch zur Zeit, als Molière sich mit ihnen in den Besitz des Theaters im Petit-Bourbon theilte.

Neu war also der Gedanke nicht, der den letzteren zum Kampf gegen den falschen Geschmack gewisser Kreise trieb, die sich noch dazu in lärmender Weise geltend machten. Allein die bisherigen Angriffe hatten die Herrschaft der precieusen Gesellschaft nicht gefährdet, da sie nicht populär genug gehalten waren. Selbst Corneille, der um jene Zeit nach sechsjähriger Zurückgezogenheit wieder ein dramatisches Werk, den »Oedipe«, zur Aufführung brachte, glaubte dem herrschenden Geschmack huldigen zu müssen. Da führte

Molière seinen ersten gewaltigen Streich gegen die Precieusen, indem er sie in einem Jedermann verständlichen Stück auf offner Bühne dem Gelächter preisgab und mit der Lauge seines sprudelnden Witzes übergoss.

Das Stückchen zeigt einen braven Bürger, Herrn Gorgibus, der zwei Fräulein, seine Tochter und seine Nichte, zu versorgen hat. Die beiden Dämchen sind frisch aus der Provinz nach Paris gekommen. Sie wissen, dass es Sitte bei den Precieusen ist, sich hochtrabende, womöglich griechische Namen beizulegen. Hatte man doch die Marquise von Rambouillet unter dem Namen Arthénice verehrt, bezeichnete sich doch das Fräulein von Scudéry selbst als Sappho. Darum nennen sich auch die beiden Fräulein, die auf die schönen Namen Cathos und Madelon — Käthchen und Lenchen — getauft sind, mit den stolzen Namen Polyxène und Aminte. Ihr grösster Wunsch ist es, die Schöngeister der Hauptstadt kennen zu lernen, und in die berühmten Kreise der Precieusen eingeführt zu werden. Ihr ganzes Trachten geht darauf hinaus, sich von der gemeinen gewöhnlichen Welt zu unterscheiden, und sie verfallen darüber in ihrer Sprache und ihren Manieren in eine Affectation, die unleidlich wäre, wenn sie nicht so komisch wirkte. Dabei sind sie im Grund gemüthsroh, und Madelon beschimpft die eigne Mutter, nur um die Möglichkeit adliger Abstammung für sich zu haben. Gorgibus hat zwei Freier für die Mädchen gefunden, allein den überspannten Sinn der letzteren nicht in Anschlag gebracht. Eine Polyxène und eine Aminte verachten die Bewerbung von Leuten, welche nicht einmal die »Carte du Tendre« kennen, auch nicht die Wege gehen, die von der Galanterie vorgeschrieben werden, sondern direct von der Heirath reden! Das hiesse den Roman am Ende beginnen, und wo bliebe da die Romantik, die Melancholie, das Zer-

würfniss und die Versöhnung, wo blieben die Rivalen, die Abenteuer, die Entführung? Das alles gehört ja doch zu einem echten Liebesroman, wie schon der »Cyrus« lehrt. Die abgewiesenen Liebhaber rächen sich bitter. Sie schicken ihre beiden Diener, Mascarille und Jodelet, mit dem Auftrag, auf die Schrullen der beiden Damen einzugehen. Zuerst erscheint der »Marquis de Mascarille«, in einer Tracht, welche die kühnsten Anforderungen der Mode noch überbietet. Molière selbst spielte diese Rolle, und die Scene zwischen ihm und seinen Opfern, die er durch den Glanz seines Geists und Geschmacks blendet, ist von wunderbarer Komik. Ohne eigentliche Handlung, fesselt sie durch ihre Lebendigkeit, ihren Witz und überraschende Kühnheit. Sie bietet die köstlichste Satire schon allein in der Art, wie sich Mascarille voll Selbstgefühl im Sessel herumwirft und sich vor den erstaunten und bewundernden Provinzschönen mit seinen Talenten, seinen hohen Bekanntschaften, seinen literarischen Erfolgen brüstet. Wenn dann der »Vicomte de Jodelet« kommt, wird der Unsinn immer toller. Die Rolle des Jodelet wurde von dem Schauspieler gleichen Namens gespielt, der als Komiker bekannt und seit Kurzem zur Gesellschaft Molière's übergetreten war. Immer blühender wird der Unsinn, den die Bursche schwatzen, immer grösser ihre Frechheit, bis die Lösung endlich in Gestalt tüchtiger Hiebe kommt, welche die Herren auf den Rücken der Diener fallen lassen. Die beiden hoffnungsvollen Aspirantinnen auf precieuse Feinheit und Romantik sehen zu ihrer Beschämung, wie sie zum Besten gehalten worden sind, und finden mit einemmal eine Sprache, die lebhaft an den Markt erinnert.

Die »Précieuses ridicules« machten ausserordentliches Aufsehen. Man erzählt sich, dass bei der ersten Aufführung eine Stimme aus dem Parterre dem Dichter ermuthigend zugerufen habe: »Courage, Molière, voilà la véritable

comédie!« Noch bezeichnender lautet die Ueberlieferung von dem Wort, das Ménage nach der Vorstellung zu Chapelain gesagt haben soll. Beide waren eifrige Anhänger der Precieusen, ja sie wurden unter die Häupter derselben gezählt. So gross aber soll der Eindruck des Molière'schen Stücks gewesen sein, dass sich Ménage offen als besiegt anerkannt habe. »Wir beide haben bisher alle die Dummheiten gebilligt, welche hier so fein und richtig kritisirt worden sind«, soll er zu Chapelain gesagt haben; »aber um das Wort des heiligen Remigius zu gebrauchen, müssen auch wir verbrennen, was wir bisher angebetet haben, und anbeten, was wir bisher verbrannt haben.«

Es ist nur Schade, dass diese beiden Geschichtchen mit Recht bezweifelt werden; Ménage besonders hat durch sein späteres Thun durchaus nicht bewiesen, dass er seine Götzen verbrannt hatte. Aber wenn solche Anekdoten auch nur zur Legende gehören, sind sie doch charakteristisch und dürfen in einer Biographie Molière's nicht übersehen werden.

Vier und vierzig Vorstellungen folgten auf einander, und nach der ersten Aufführung war der Andrang des Publicums so stark, dass Molière die Eintrittspreise erhöhen konnte. Um den richtigen Massstab für diesen Erfolg zu haben, muss man heutige Verhältnisse damit vergleichen. Paris zählte damals etwa 600,000 Einwohner. Das Theater-Publicum war indessen auf engere Kreise beschränkt als heute, und man wird kaum irren, wenn man annimmt, dass die Zahl der Theaterfreunde in Paris zur Zeit Molière's nicht grösser war, als sie heute etwa in einer Stadt wie München ist. Nun erzählt aber Dingelstedt, der frühere Director der Münchner Hofbühne, in seinen »Münchner Bilderbogen« von dem durchschlagenden Erfolg, den einzelne Schauspiele unter seiner Leitung in München errungen hätten. Ein Schauspiel, das er sechsmal in kurzer

Zeit zur Aufführuug bringen konnte, war für das dortige Theater eine seltne Erscheinung, und Dingelstedt nennt das schon einen Triumph[20]. Wenn man damit die Ziffer vergleicht, welche die »Précieuses« erreichten, wird man das Aufsehen besser bemessen können, das sie machten. Vier und vierzig Vorstellungen waren für Molière so viel wie dreihundert für einen heutigen Pariser Theater-Director.

Den Erfolg des Lustspiels zu erhöhen, kam auch rechtzeitig ein Verbot. Die Precieusen fühlten sich offenbar hart getroffen, der Hieb sass gut und that weh. So verlangte und erhielt man eine Verfügung, welche die weitere Aufführung des Stücks untersagte. Eine kurze Zeit verschwand dasselbe vom Repertoire. Allein ein mächtiger Wille bewirkte den Widerruf des Verbots, und der Zudrang war um so grösser. Molière hatte die Unterbrechung benutzt, um sein Stück noch einmal umzuarbeiten, und die Exposition lebendiger zu gestalten. Aus der Umgegend kam man meilenweit her nach Paris, und das kleine Possenspiel wurde zu einem literarischen Ereigniss. Molière wollte zwar nur die Uebertreibung geisseln und betonte in seiner Vorrede, dass er die echten Precieusen nicht angreife. Doch will man ihm in diesem Punkt auch heute noch nicht recht glauben, und weist darauf hin, dass er in seinem Stück keinen Unterschied zwischen wahrhaften und lächerlichen Precieusen mache. Wenn wir indessen bedenken, dass die Zeit der feinen precieusen Salons, die Epoche des Hôtel de Rambouillet mit seinen berechtigten Bestrebungen seit längerer Zeit vorüber war, wird es uns klar, dass Molière keinenfalls einen Angriff gegen die edle, damals hochbejahrte Marquise und deren Freunde beabsichtigt haben kann.

Dass die erbitterten und gekränkten Gegner, sowie die Neider des neu aufsteigenden Ruhms über Plagiat schrieen und Molière vorwarfen, er habe einfach die

Italiener geplündert, darf nicht Wunder nehmen. Zum mindesten tadelte man ihn wegen seines Mangels an Originalität. Man wollte nicht zugeben, dass der Roman des Abbé de Pure, auf den man hinwies, ein geistloses Werk war, und dass die Italiener, die doch in ihrer Muttersprache spielten, die affectirte Sprache der Precieusen unmöglich so scharf persiffliren konnten. Allerdings zeigt der Plan der italienischen Posse — und mehr als ein Plan existirte ja für die Stücke der Commedia dell' arte niemals — eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Molière'schen Stück. Zwei Diener führen sich auch dort bei precieusen Damen ein, doch ohne Vorwissen ihrer Herren, in deren Kleider sie sich gesteckt haben. Diese Uebereinstimmung beweist indessen nicht viel, denn der Plan der itatienischen Posse ist erst später aufgeschrieben worden, und bei den leicht wechselnden Spielen der Stegreifkomödie ist es möglich, dass sich das italienische Stück nach dem Molière'schen allmälig umgeformt hat. Wenn dem aber auch nicht so wäre, wenn Molière wirklich bei den Italienern die Idee zu seinem Stück gefunden hätte, in wie weit könnte dies seinen Ruhm beeinträchtigen? Der Stoff lag so zu sagen in der Luft; die Precieusen forderten den Spott heraus, und bei solchen Stücken kommt doch alles auf die Behandlung und den Geist an, in dem sie verfasst sind.

Das schallende Gelächter, mit welchem die »Précieuses« begrüsst wurden, gab die Veranlassung zu einer weiteren Reihe von Angriffen und satirischen Werken gegen die kurz zuvor noch so unumschränkt herrschende Richtung. Getödtet wurde zwar der precieuse Geschmack dadurch nicht, denn der Geist der Ziererei und Lüge ist unsterblich, und die französische Literatur, und sie nicht allein, hat immer wieder aufs neue solche precieuse Anwandlungen zu bekämpfen gehabt. Aber es gelang Molière doch, die Herrschaft des Precieusenthums für längere Zeit zu brechen,

zumal als er einige Jahre später in einem grösseren und reiferen Werk das Thema von der Emancipation und Gelehrsamkeit der Frauen noch einmal behandelte.

Bei der Betrachtung der weiteren dichterischen Thätigkeit Molière's müssen wir gleich vom Beginn an einen Unterschied machen. Molière war Dichter und als solcher den besten seiner Gattung ebenbürtig. Aber er war auch Theaterdirector, und das Repertoirebedürfniss, die Noth der Kasse stellte oft Anforderungen an ihn, welche die dichterische Arbeit beschränkten. Dazu kam die steigende Gunst, deren er sich bei dem König erfreute, und die sich in Aufträgen für Festspiele und Prunkvorstellungen äusserte. So sah sich Molière gelegentlich zu schneller Arbeit genöthigt, und im Gedränge der Geschäfte ward es ihm unmöglich, seine Compositionen sorgfältig zu behandeln. Was er so schuf, galt ihm mehr als eine Gelegenheitsarbeit ohne dauernden Werth, obwohl er auch dabei oft seine komische Kraft und sein Genie bewies. Neben diesen aus dem Bedürfniss des Tags entsprungenen Werken stehen aber seine unsterblichen Werke, jene ewigen Denkmäler seines Geistes. Sie entstanden, so oft er sich, durch äussere Rücksichten nicht gehemmt, seiner dichterischen Stimmung völlig hingeben konnte. Dann schuf er jene in ihrer Art einzigen Schauspiele, in welchen er durch den Zauber seines Genies die grössten Gegensätze, den Ernst des Lebens mit dem Humor köstlichen Leichtsinns zu vereinen wusste.

Das Stück, welches auf die »Précieuses« folgte, gehört in die erstere Kategorie, in die Reihe der Arbeiten, welche mehr mit Rücksicht auf die Ansprüche des Theaters entstanden. Sechs Monate nach der ersten Aufführung der »Précieuses«, am 28. Mai 1660, brachte Molière seinen »Sganarelle ou le cocu imaginaire« zur ersten Darstellung. Das Stück gefiel ausserordentlich; kaum ist ein andres

Lustspiel Molière's damals so häufig aufgeführt worden. Während die »Précieuses« z. B. nach einiger Zeit völlig vom Repertoire verschwanden, wurde »Sganarelle« jedes Jahr mehrmals wiederholt. Der Grund ist leicht ersichtlich. Das erstere Werk war eine schneidige Satire, eine Kriegsmaschine, die ihre Dienste that, so lang es zu kämpfen galt, die aber in andern Zeiten bei Seite geschoben wurde. »Sganarelle« war dagegen ohne jede Nebenabsicht in anspruchsloser Heiterkeit geschrieben und nur auf die momentane Unterhaltung der Zuschauer berechnet. Aber es überrascht doch, Molière zu dieser Gattung des Lustspiels zurückkehren zu sehen. Sganarelle bietet zwar in gewisser Hinsicht ein Gegenstück zu den verbildeten Precieusen, insofern er den dickköpfigen, philiströsen Bürger zeigt, der in seinem engen Gesichtskreis absolut nichts von Poesie und aufwallendem Gefühl versteht und sich gegen jede Bildung feindlich verhält. Allein im Ganzen liegt die Komik dieses Stückchens doch fast ausschliesslich in den Situationen, nicht in den Charakteren, und wir sehen uns wieder in der fictiven Welt der früheren Komödie. Wir können uns der Empfindung nicht erwehren, dass der Dichter von dem richtigen Weg, den er seit dem »Dépit« eingeschlagen hatte, abgekommen sei. Davon aber abgesehen, wird man kaum ein Stückchen finden können, in welchem die Kunst, komische Situationen herbeizuführen, so vollendet wäre, wie im »Sganarelle«. Ein an sich unbedeutender Vorfall verwirrt die Personen des Stücks mehr und mehr; die Verwechslungen und Irrthümer werden immer ergötzlicher und drastischer. Der grosse Komiker enthüllt sich auch hier durch eine Menge zündender Worte und die lebendige Führung des heiteren Spiels. Daneben läuft freilich auch viel Rohheit mit unter, und Molière huldigt öfters dem derben Geschmack der Zuschauer im Parterre.

Die Hauptsache war, dass Molière endlich festen Boden unter den Füssen fühlte. Nach schwierigem Beginn schien sein Theater nun gesichert; es hatte sich die Gunst des Publicums erworben und freute sich zahlreichen Zuspruchs. Tüchtige Künstler schaarten sich um ihren Führer, dessen Talent sie erkannt hatten, dessen Werth sie schätzten. Zu den Schauspielern, welche schon an den Wanderungen in der Provinz Theil genommen hatten, waren neue Kräfte gewonnen worden. Neben dem alternden Jodelet, der nur kurze Zeit zu Molière's Gesellschaft gehörte, ist hier besonders La Grange zu nennen, der als jugendlicher Liebhaber gerühmt wurde. La Grange, oder wie er eigentlich hiess, Charles Varlet, stammte aus einer gut bürgerlichen Familie, und war kaum 20 Jahre alt, als er nach kurzer Wanderzeit von Molière engagirt wurde. Er verdiente sich bald das Vertrauen und die Freundschaft seines Directors, der ihm um das Jahr 1667 auch das wichtige Amt des »Sprechers« der Gesellschaft übertrug. La Grange ist für die Geschichte Molière's, sowie überhaupt des französischen Theaters, wichtig geworden, weil er 1682 im Verein mit Molière's Freund Vinot eine Ausgabe der gesammelten Werke besorgte und die erste Biographie des Dichters schrieb. Seine Angaben haben besondern Werth, da er Molière so nahe stand. Jahre lang führte er über die Vorgänge im Theater ein Tagebuch, das der feinsinnige Kenner des französischen Theaters, Edouard Thierry, das »goldene Buch der Comédie française« genannt hat[21]. Vom Jahre 1659 an bis zum Jahre 1685 zeichnete La Grange jeden Tag, an dem gespielt wurde, das Programm der Vorstellung und die Einnahme auf. Daneben notirte er kurz die Vorfälle, die ihm für die Geschichte seines Theaters wichtig erschienen, und charakterisirte sie durch besondere Zeichen, die nur ihm verständlich sein sollten, deren Bedeutung aber leicht begriffen wird.

Mitten in dem glücklichen Aufschwung seines Unternehmens sah sich Molière plötzlich von einem schweren Schlag betroffen. Die Intendanz der königlichen Paläste theilte ihm eines Tages mit, dass er ohne Aufschub den Saal des Petit-Bourbon zu räumen habe, da das Gebäude demolirt werden solle. Schon lange trug man sich mit dem Gedanken, das Louvre auf dieser Seite auszubauen, und einige Jahre später erhob sich hier die grossartige Colonnade, das Werk des bekannten Architekten Perrault. Doch war dieser anfangs nicht mit dem Bau betraut und ist fälschlich beschuldigt worden, an der Intrigue gegen Molière Theil genommen zu haben[22]. Die Rücksichtslosigkeit, mit welcher die Intendanz gegen die Schauspieler verfuhr, war jedenfalls empörend. Molière sah sich über Nacht ohne Theater. Für ihn, der kaum erst das Publicum für sich gewonnen und es an den Saal des Petit-Bourbon gewöhnt hatte, war die Gefahr gross. Ein geeignetes Local fand sich schwer, und die rivalisirenden Gesellschaften benutzten alsbald die bedrängte Lage Molière's zu dem Versuche, seine ganze Gesellschaft zu sprengen. Man erkennt daraus, von welcher Eifersucht sie gegen die neue Truppe erfüllt waren, und begreift nun auch eher das Vorgehen des Intendanten, der vielleicht den königlichen Schauspielern des Hôtel de Bourgogne einen Gefallen erweisen wollte.

Von verschiedenen Seiten kamen lockende Anerbietungen an einzelne Mitglieder der Molière'schen Gesellschaft, aber Niemand liess sich zum Abfall verleiten. Sie alle gelobten Molière, treu bei ihm auszuhalten und sein Schicksal zu theilen, wie es sich auch gestalten möge. Wir haben hier einen abermaligen Beweis von Molière's persönlichem Einfluss und der Achtung, deren er sich bei seinen Künstlern erfreute. Die Verlegenheit Molière's währte zum Glück nicht lang. Er wandte sich direct an den König

und dieser überliess ihm den alten Saal des Palais-Royal, jenen berühmten Theatersaal, den Richelieu in seinem Palast hatte einrichten lassen, und der manch prunkvolles Fest gesehen hatte. Doch war Molière damit nicht von jeder Verlegenheit befreit. Bei genauerer Betrachtung des Locals sah man, dass der lange nicht benützte Saal sich in einem grauenhaften Zustand des Verfalls befand. Die Decke war halb heruntergebrochen und das Gebälk verfault. Wollte Molière hier spielen, musste er erst durchgreifende Reparaturen vornehmen lassen. Der König befahl allerdings, den Saal auf seine Kosten herzustellen, allein trotzdem blieb für Molière noch manche grosse Ausgabe, und die ganze Installirung geschah in fast provisorischer Weise. Nach oben zu wurde der Saal nur durch eine blaue Leinwanddecke, die von Stricken gehalten war, abgeschlossen; die Logen wurden aus dem Petit-Bourbon herübergenommen, die schönen Decorationen und Maschinerien aber, welche nicht Molière's Eigenthum waren, mussten zurückbleiben und wurden später von dem auf seinen Vorgänger Torelli eifersüchtigen Maschinisten verbrannt. Alle Einrichtungen wurden so schnell und leicht gemacht als nur möglich, um nur bald wieder spielen zu können. Dennoch betrugen die Kosten für Molière 4000 Livres, wovon ihm freilich die Italiener, welche im Jahr darauf wieder nach Paris kamen und ebenfalls im Palais-Royal ihre Vorstellungen gaben, die Hälfte als Entschädigung zurückzahlten. Erst im Jahr 1671, als Molière sich im Palais-Royal heimisch und sicher fühlte, liess er sein Theater solid herrichten, den Leinwandhimmel durch eine feste Decke ersetzen und andere Verbesserungen anbringen. Aber nur zwei Jahre vergingen, da starb Molière, und seine Schauspieler mussten auch diesen Saal wieder räumen!

Ende October 1660 begann man mit der Niederlegung des Petit-Bourbon. Aber so eifrig auch die Arbeiten im

Palais-Royal betrieben wurden, konnte Molière seine neue Bühne doch erst am 21. Januar des folgenden Jahres eröffnen. Drei Monate war er also mit seiner Gesellschaft in die Unmöglichkeit versetzt, öffentlich aufzutreten. Während dieser langen Zeit war er darauf angewiesen, durch Vorstellungen bei Hof, bei den Prinzen, Mitgliedern des hohen Adels oder reichen Finanzleuten die Mittel zur Weiterführung des Theaters zu erwerben. Zum Glück war die Sitte der Privatvorstellungen sehr verbreitet. Ein Fest ohne dramatische Aufführung schien unvollständig, und die Schauspieler wurden dabei gut bezahlt. Eine »Visite«, wie man solche Gastdarstellung nannte, trug zwischen dreihundert und fünfhundert Livres ein, wenn sie bei einem Aristokraten statt hatte; der König zahlte besser, er lohnte einmal eine Vorstellung im Louvre mit dreitausend Livres. Spielte die Truppe mehrmals bei einem Hoffest, erhielt sie freilich auch nicht mehr. Während ihrer gezwungenen Ferien liess Ludwig sie sechsmal vor sich spielen, und die königliche Gunst genügte, ihnen eine Reihe anderer Einladungen zu verschaffen.

Endlich war der Saal des Palais-Royal bereit, und Molière eröffnete seine Vorstellungen im neuen Haus am 21. Januar 1661. Wenige Tage später brachte er eine Novität »Dom Garcie de Navarre, ou le prince jaloux« zur Aufführung. Er nannte sein Stück eine Komödie, doch gehörte es zur Gattung der »Tragikomödien«, wie man die romantischen Schauspiele nannte. Es war eins jener Degen- und Mantelstücke, an welchen das spanische und italienische Theater so reich waren und die auch in Frankreich gern gesehen wurden. Molière hatte sein Stück nach dem Italienischen des Florentiner Dichters Cicognini (»le gelosie fortunate del principe Rodrigo«) bearbeitet, auch in mancher Hinsicht besseres geleistet, als sein Vorbild. Trotzdem fiel »Dom Garcie«. Auch später noch

hat man Molière überhaupt die Gabe der tragischen Poesie abgesprochen. Mit Unrecht, denn wer einen „Misanthrope“, einen »Tartuffe« schreiben kann, hat den Beweis geliefert, dass ihm die ernstesten Aufgaben nicht zu schwer sind. Dennoch hatte das Publicum Recht, diese neue Komödie abzulehnen. »Dom Garcie« hat keinen Werth. Molière zog sein Werk nach wenigen Vorstellungen zurück, spielte es noch einigemal im folgenden Jahr vor dem Hof, allein als es auch dann bei den Parisern keinen Anklang fand, verschwand es für immer vom Repertoire. Molière liess es niemals drucken, und erst die Ausgabe, die nach seinem Tod erschien, enthielt auch dieses unglückliche Werk. Das meiste Interesse erweckt es heute dadurch, dass der Charakter des eifersüchtigen Prinzen an die spätere Zeichnung Alceste's, des Menschenfeinds, erinnert. Ein leidenschaftlicher Ausbruch des Prinzen (I. 3. 17) findet sich im »Misanthrope« wieder (IV. 3. 146. ff.), wo er zu neuem Leben eingefügt ist. Den mächtigen Eindruck, den die Verse dort machen, verdanken sie indessen gerade den Aenderungen, die Molière an ihnen vornahm. In den Worten Alceste's pulsirt noch dieselbe Leidenschaft wie in der Sprache Dom Garcie's, aber sie sind einfacher, wahrer und dadurch ergreifender geworden.

Aufs neue hatte die Gesellschaft einige schwierige Monate zu überstehen, in welchen das Theater mehrmals auf geraume Zeit geschlossen bleiben musste. Aber im Sommer lächelte ihr wieder das Glück. Am 24. Juni 1661 fand die erste Aufführung eines neuen Lustspiels von Molière statt, mit dem derselbe die Scharte des Frühlings auswetzte. Die »Ecole des maris« errang einen Erfolg, der hinter dem der früheren Lustspiele nicht zurückblieb. Mit diesem Stück war der Dichter wieder auf die rechte Bahn zurückgekehrt, und hatte ein echtes Charakterlustspiel geschaffen. Die »Ecole des maris« behandelt einen Stoff, der so alt ist wie die Welt,

und immer wieder zu neuer Behandlung reizt. Was Diphilus aus Sinope einst der griechischen Bühne gegeben hatte, das war von Plautus bearbeitet worden und hatte Terenz zur Nachahmung getrieben. Des letzteren Stück, die »Adelphi« sind noch erhalten. Es regte in späteren Jahrhunderten Lorenzino de Medici zu seinem »Aridosia« an, welchen Pierre Larivey wiederum ins Französische übertrug, und nun trat auch Molière mit einem ähnlichen Werk hervor. Es ist immer dasselbe Spiel. Zwei Brüder ungleichen Charakters werden einander gegenübergestellt. Der eine ist streng, egoistisch, argwöhnisch und engherzig, während der andere sich als gütig, nachsichtig und vertrauensvoll bethätigt. Jeder hat einen Sohn, den er nach seiner Weise behandelt. In den meisten Stücken erzielt die Güte des letzteren ein besseres Resultat, als die Strenge des ersteren. Nur Terenz beweist in seinem geistvollen Stück, dass keine Theorie etwas taugt. Ihm lag jede moralisirende Absicht fern, und er blickte lachend auf die arme Welt herab, in der sich alle Menschen so vergeblich quälen. Freilich ist die Gesellschaft, in die er uns führt, ohne jeden inneren Halt und vermag uns in keiner Weise sympathisch zu berühren. Man lacht, aber man wird nicht warm.

In diesem Punkt unterscheidet sich Molière wesentlich von seinem Vorgänger, bei dem er die erste Anregung zu seinem Lustspiel gefunden hat, und an dessen Werk auch einzelne seiner Verse direct erinnern. Aber es sei hier gleich betont, was auch von vielen späteren Werken Molière's gilt. Wenn er sein Gut nahm, wo er es gerade fand; wenn er sich oft an die alt-römischen, an italienische, spanische, französische Vorbilder anlehnte, aus alten Novellen und volksthümlichen Scherzen Gewinn zog, so schmälert das nicht im Mindesten sein Verdienst. Die Molière-Forscher haben Recht, den Quellen nachzuspüren,

aus welchen der Dichter schöpfte; doch darf dies nur aus einem Gefühl der Pietät entspringen, nicht um daraus, wie es früher geschah, eine Waffe gegen ihn zu schmieden. Bei der Dichtung kommt es doch wesentlich auf die Behandlung des Stoffs, nicht auf den Stoff selbst an, gleichwie der Bildhauer erst durch seine Kunst den Marmorblock belebt und ihm seinen Werth verleiht. Hätte Molière nur in geschickter Weise compilirt, so hätte er Nachfolger die Menge gefunden. Die alten Stücke sind ja noch da, sowie die alten Novellen. Wie kommt es, dass sich niemand mehr gefunden hat, um gleich Molière diese bereitliegenden Schätze zu verwerthen, und ähnliche Meisterwerke zu schaffen? Eine Bearbeitung übrigens, wie sie Molière mit den »Adelphi« des Terenz vornahm, ist schon Originalarbeit. Er erweiterte den Rahmen des alten Lustspiels und gab seinem Werk grössere Mannigfaltigkeit. Statt der jungen Männer, welche Terenz einander gegenüberstellte, führte Molière zwei Mädchen ein und änderte damit den Charakter seines Stücks im Sinn der modernen Welt. Die neuere Komödie muss, den veränderten Verhältnissen des Lebens entsprechend, den Frauen einen grösseren Spielraum anweisen, als es die Alten gethan. Zudem berührte Molière, wie nebenher und spielend, aber darum eindringlich genug, manche wichtige Frage, wie z. B. die Stellung der Frau innerhalb der Familie.

Nicht unsere Strenge hält sie in der Pflicht,
Ihr Ehrgefühl ist ihre beste Stütze.
Denn weder Argwohn, weder Schloss noch Riegel
Soll uns'rer Frau'n und Mädchen Ehre wahren.

heisst es im I. Akt (Sc. 2. v. 165). Wir werden sehen, wie Molière auch später immer wieder für die freiere und edlere Auffassung der Familie eintritt. Im Ganzen wird man grösseres Leben, knappere Composition, und darum

einen leichteren Lustspielschritt bei Terenz finden; Molière's Stück zeichnet sich dagegen durch feineren Sinn aus, und führt uns in eine Welt, die uns nicht allein näher steht, sondern auch geistig und moralisch mehr entwickelt ist.

Keine zwei Monate waren vergangen, und Molière hatte eine neue Arbeit beendet. Freilich war es diesmal ein Gelegenheitsstück, das man bei ihm bestellt hatte. Am 17. August 1661 brachte er mit seiner Truppe bei einem grossen Fest, das der einflussreiche Finanzminister — der Surintendant des finances — Nicolas Foucquet dem König zu Ehren veranstaltete, seine »Fâcheux« zur ersten Aufführung. Das glänzende Fest bezeichnete den Moment, der Foucquet auf der Höhe seiner Macht fand, aber auch seinem jähen Sturz vorausging; es inaugurirte gewissermassen die Epoche, in welcher König Ludwig mit eigner Hand die Zügel der Regierung führte. Die »Fâcheux« sind darum mit der Erinnerung an eine historisch-wichtige Begebenheit eng verknüpft.

Bei der furchtbaren Zerrüttung der französischen Staatsfinanzen, welche seit der Regentschaft der Königin Anna und besonders während der Fronde auf alle Verhältnisse des Landes drückte, spielte der Finanzminister eine besonders wichtige Rolle. Er stand mit einer Menge von Speculanten und Steuerpächtern in Verbindung, welche durch ein ebenso sinnreiches, wie complicirtes und schwer zu controlirendes System es fertig brachten, die Einkünfte des Staats zum grossen Theil in ihre Taschen zu leiten, und welche um so reicher und mächtiger wurden, je grösser die Noth des Staats war.

Auch Foucquet folgte dieser Tradition. Ehrgeizig, wie er war, strebte er seit Mazarin's Tod nach dessen Stelle. Er hoffte als erster Minister die Gewalt völlig in seine Hände zu bekommen. Unermesslich reich und ein Freund des Aufwands, unterstützte er Künstler und Schriftsteller mit

fürstlicher Freigebigkeit. Er war kein unbegabter Mann, aber es fehlte ihm an moralischer Kraft und patriotischer Uneigennützigkeit. Schon einmal hatte er sich wegen Unterschleifs vertheidigen müssen, hatte sich aber damals gerettet. Doch scheint er für seine Sicherheit gefürchtet zu haben, denn er kaufte auf Belle-Isle, der bedeutendsten Insel des heutigen Departements du Morbihan, ein festes Schloss, das er in Vertheidigungsstand setzte und mit Vorräthen aller Art ausrüstete. Glaubte er an die Wiederkehr des Bürgerkriegs und vermeinte er der königlichen Macht Widerstand leisten zu können? Jedenfalls liess ihm Ludwig keine Zeit dazu, seine Pläne auszuführen. Foucquet hatte den König zu einem Fest auf seinem Gut Vaux bei Paris eingeladen und dieser hatte angenommen, um ihn in völlige Sicherheit einzuwiegen. Foucquet entwickelte bei dieser Gelegenheit eine königliche Pracht. Bei Molière hatte er ein neues Lustspiel bestellt und dieser hatte die »Fâcheux« in etwa vierzehn Tagen geschrieben. Das dreiactige Stück ist ohne einheitliche Composition und entbehrt der eigentlichen Verwicklung. Es bietet nur eine Reihe von Scenen, deren jede fast selbständig ist. Ein junger Edelmann ist von einer Dame zu einem Stelldichein eingeladen, und eine Reihe zudringlicher Bekannten, deren er sich nicht erwehren kann, hindert ihn, dem Ruf Folge zu leisten. Molière gab eigentlich nur eine Gallerie einzelner Charakterbilder anstatt eines Lustspiels, allein sein Werk gefiel, da es auch dem Schauspieler dankbare Aufgaben stellte. Er wagte es, der vornehmen Gesellschaft den Spiegel vorzuhalten und ihr eine Reihe komischer Gestalten aus ihrer Mitte vorzuführen. Er zeigte in heitrer Reihenfolge den lärmenden Gecken, den schöngeistigen Junker, der nach dem Ruf eines vorzüglichen Sängers, Tänzers, Musikers und Dichters strebt, den Duellanten, den Spieler, precieuse Damen, einen windigen Projectenmacher,

und König Ludwig war so ergötzt von der Satire auf seine Hofleute, dass er dem Dichter noch eine andere Persönlichkeit seiner Umgebung, den Marquis de Soyecourt, einen gewaltigen Nimrod, als in die Gallerie seines Stücks gehörig bezeichnete. Natürlich fügte Molière alsbald noch eine Scene ein, in welcher ein Jäger die Geduld des armen Liebhabers missbraucht. Eine der komischsten Figuren ist noch Caritidès, der gelehrte Pedant, der sich etwas zu Gute darauf thut, dass er des Königs Anagramm auf französisch, lateinisch, griechisch, hebräisch, syrisch, chaldäisch, arabisch und in Gott weiss was für Sprachen all componirt hat. Caritidès, »Franzose von Geburt, aber Grieche von Profession«, fühlt sein Gemüth beunruhigt durch die barbarischen Fehler, welche in den Inschriften der Kaufläden, in den Schildern der Wirthshäuser und sonstigen Buden sich finden. Die »barbarische, verderbliche und verabscheuungswürdige Orthographie« erbittert ihn, so wie der Mangel an Verständniss für die »Etymologie und Analogie« und er meint, solch ein Beweis von Unwissenheit entehre die französische Nation, »besonders in den Augen der Deutschen, die die genannten Inschriften eifrig lesen und studiren«. Caritidès möchte ein Aemtchen haben, und zum königlichen Controlor, Intendanten, Corrector und Revisor der genannten Inschriften ernannt werden. Molière's Hass gegen alle Pedanterie war unbezwinglich und brach bei jeder Gelegenheit hervor. Angesichts eines solchen Silbenstechers lässt er seinem Humor, aber auch seiner Galle freien Lauf. Immer neue Pedanten führte er in seinen Lustspielen ein, und immer ergötzlicher wurden sie. Von Caritidès und den beiden Philosophen in »Le mariage forcé« bis zu Herrn Jourdains Lehrer, und von diesem bis zu Trissotin und Vadius — welche wunderbare Reihe göttlicher Pedanten! Sie sind unsterblich, wie die Pedanterie selbst.

Das glänzende Fest in Vaux hatte ein trauriges Nachspiel. Unwillig über Foucquet's finanzielle Wirthschaft und entschlossen, ihn fallen zu lassen, hörte der König während des Fests, dass seine Geliebte, Mademoiselle de la Vallière, von dem Minister mit Liebesanträgen bestürmt worden sei. Nur mit Mühe konnte er zurückgehalten werden, noch während des Fests Foucquet seinen Zorn fühlen zu lassen. Aber er führte ihn mit sich nach Nantes, wo er ihn am 5. September verhaften liess. Das Schicksal des unglücklichen Mannes ist bekannt. Der König verlangte seinen Tod, aber Foucquet vertheidigte sich mannhaft, und die Richter, die ihm zum Theil sehr wenig freundlich gesinnt waren, verurtheilten ihn doch nur zum Verlust des Vermögens und zur Verbannung. Eigenmächtig aber stiess Ludwig den Spruch des Gerichts um und verdammte den Mann, der sich vermessen hatte, sein Rivale zu sein, zu lebenslänglichem Kerker. In der Festung Pignerol starb Foucquet nach schwerer, langer Haft, vergessen von seinen Freunden und Anhängern, im Jahre 1680. Der einzige Lafontaine hatte den Muth, in einem Gedicht um Gnade für seinen ehemaligen Gönner zu bitten.

Seitdem führte Ludwig mit eigner Hand die Regierung. Für die Finanzen stand ihm Colbert zur Seite, und es begann eine gewaltsame Cur, um Ordnung in den Staatshaushalt zu bringen. Während einerseits die Zinsen der Staatsschuld reducirt wurden, forderte die Regierung andrerseits die Finanzleute, die sich in den früheren Jahren bereichert hatten, und die Steuerpächter zur Verantwortung auf. In den Jahren 1662 und 1663 hatten einige der bekanntesten Speculanten, »Partisans«, über siebzig Millionen Livres an die Staatskasse zurückzuzahlen, und der Gerichtshof, der zu diesem Zweck gebildet war, hatte noch einige Jahre weiter zu arbeiten!

Die »Fâcheux« hatten zwar bei der Vorstellung in

Vaux gefallen, doch waren sie in der Erinnerung des Publicums zu sehr mit der Katastrophe Foucquet's verbunden, als dass Molière sein Stück gleich darauf in Paris hätte spielen lassen mögen. Erst nach einigen Monaten, und als die Geburt eines Dauphins (am 1. November 1661) ihm Gelegenheit zu einer Festvorstellung gab, liess er die »Fâcheux« auch im Palais-Royal aufführen.

Das Jahr 1661 brachte noch eine weitere wichtige Aenderung in Molière's Stellung. Als er vor Jahren sich dem Theater gewidmet hatte, war ihm von seinem Vater die Bedingung gestellt worden, seinen Anspruch auf die Kammerdienerstelle bei dem König zu Gunsten seines jüngeren Bruders aufzugeben. Der Entschluss konnte ihm damals nicht gar zu schwer fallen. Als er aber nach Paris zurückkehrte und dem König näher trat, mochte er oftmals bedauern, auf sein Recht verzichtet zu haben. Als daher sein Bruder im Jahr 1660 starb, beeilte sich Molière, seine frühere Stellung als Ersatzmann und Nachfolger des Vaters wieder zu erwerben. Doch erst nach des letzteren Tod, 1669, wurde er wirklicher Kammerdiener des Königs und versah regelmässig seinen Dienst. Es ist aber möglich, dass er auch schon früher berufen war, seinen Vater zu vertreten, und somit weitere Gelegenheit fand, König Ludwig's Gunst zu erwerben.

Nur zu bald sollte er dessen mächtigen Schutz nöthig haben!





5. MOLIÈRE'S HEIRATH. KÄMPFE UND STÜRME.

In dem sonst so heiteren Lustspiel der »Ecole des maris« schlägt der Dichter stellenweise einen Ton an, der uns überrascht. Sein Ariste spricht die Sprache wehmüthiger Resignation. Der fast sechzigjährige Mann liebt ein junges Mädchen, Leonore, dessen Vormund er ist. Er hat sie aufwachsen sehen, sie erzogen und denkt nun an eine Heirath mit ihr. Trotz seiner Jahre fühlt er sein Gemüth leidenschaftlich bewegt, und hofft, Leonorens Herz durch hingebende Liebe und Sorgfalt zu gewinnen. Ihre Wünsche hat er stets erfüllt und ihr jedes Vergnügen gegönnt, das dem jugendlichen Frohsinn gefällt.

— — Ich hab' ihr nie verwehrt
An Bällen sich, am Schauspiel, an gewählter
Gesellschaft, an Concerten zu erfreu'n.
— — — — — — — — — — — — — —
Sie findet Freud' an Kleidern, Band und Spitzen;
Was schadet's? Ihrem Wunsche füg' ich mich:
Das sind Behaglichkeiten, die man gern,
Wenn man das Geld hat, jungen Mädchen gönnt.

Dass solche Nachsicht nicht Wunder wirkt, und nicht genügt, in des Mädchens Herzen wirkliche Liebe zu ihm zu erwecken, weiss Ariste sehr gut, und er setzt in seiner milden Weise resignirt hinzu:

> Des Vaters Wille hat sie mir zur Frau
> Bestimmt; doch zwingen will ich sie zu nichts.
> Ich weiss, dass uns're Jahre wenig stimmen,
> Und volle Freiheit lass ich ihrer Wahl.
> Wenn dann viertausend Thaler sichrer Rente,
> Gefällige Sorg' und grosse Zärtlichkeit
> In diesem Bund nach ihrer besten Einsicht
> Den Unterschied des Alters auszugleichen
> Vermögen, — wohl, so nimmt sie mich; wo nicht,
> Wähle sie einen andern. Ist ihr Schicksal
> Ein bess'res ohne mich, — ich bin's zufrieden,
> Und gönne lieber einem jüngern sie,
> Als gegen ihren Wunsch sie zu behalten. *

Sollte Leonore sich aber wirklich entschliessen, ihm ihre Hand zu reichen, so wäre er überglücklich. Und gewiss würde er ihr auch nach der Hochzeit dieselbe Freiheit lassen, die er ihr schon jetzt gestattet.

> Es steht sehr schlimm, das sag ich unverhohlen,
> Um eine Frau, die nur dem Zwang sich fügt.
> — — — — — — — — — — — — — — —
> Und schlecht gesichert hielt ich meine Ehre,
> Wie eifrig ich auch wacht', in einer Gattin,
> Der, wenn sie je verbotne Wünsche hegte,
> Nichts fehlt', als die Gelegenheit zum Fall. **

Klingen diese Worte nicht wie ein Versprechen, ein lockendes Programm? In der That, Molière glich darin

* Act I, sc. 2. Uebersetzt von W. Grafen Baudissin.
** Ebendaselbst.



seinem Ariste, dass auch er an die Ehe dachte. Er, der vierzigjährige Mann, fühlte sich von dem Zauber eines kaum achtzehnjährigen Mädchens gebannt. Wie Ariste, hatte auch er die Jungfrau aus einem Kind erblühen sehen, und eine tiefe Neigung zu ihr hatte sich seiner bemächtigt. Auf ihre Liebe zu verzichten, schien ihm unmöglich. Er hatte ein stürmisches Leben hinter sich; nun aber, da er seine Stellung gesichert und seine Kunst anerkannt sah, da er Vermögen erwarb, trieb es ihn, sich endlich aus der Unordnung des Komödiantenlebens zu retten. Er sehnte sich nach einem ruhigen Glück, und klammerte sich an die Hoffnung, in der Ehe den Frieden des Herzens zu finden. Freilich mochte er sich oft zweifelnd fragen, ob er nicht irre, und so gestaltete sich sein Lustspiel »L'école des maris« zu einer dichterischen Beichte für ihn. Was ihn bedrängte oder mit froher Hoffnung erfüllte, seine Sorge und seine Liebe, übertrug er auf Ariste, und was dieser zu Leonoren sprach, war ebenso gut an eine andre gerichtet, die nicht auf der Scene stand [23].

Das Mädchen, das es Molière angethan hatte, gehörte mit zur Theatergesellschaft, — so zu sagen, zur Familie.

Im Jahre 1653 hatte Molière während seines Aufenthalts in Lyon Corneille's »Andromède« zur Aufführung gebracht. Im dritten Act dieses Stücks erscheint eine Nereide, die nur wenige Verse zu sprechen hat. Die kleine Rolle wurde damals von einem zehnjährigen Mädchen dargestellt, das den Theaternamen Menou führte. In Wirklichkeit hiess das Kind Armande-Grésinde Béjart. Molière liess es später nicht mehr auftreten; vielleicht dachte er das Mädchen überhaupt vom Theater fern zu halten und fürchtete den berauschenden Eindruck, den die Bühnenwelt auf es machen könnte. Doch war ein solcher Plan, wenn er wirklich bestand, schwer durchzuführen. Mademoiselle Menou, wie man sie noch lang scherzweise

nannte, wuchs heran und bezauberte durch den Reiz ihrer frischen Jugend den leicht entflammten Dichter.

Noch bevor Molière seine »Ecole des maris« aufführte, hatte er bei seinen Collegen einen Schritt gethan, der seine Absicht klar erkennen liess. Das Reinergebniss der Vorstellung wurde bekanntlich damals unter die Schauspieler getheilt. Bei der Molière'schen Truppe ging zu jener Zeit der Gewinn in zwölf Theile, von welchen Molière einen für sich bezog. Zur Osterzeit 1661 nun erbat er sich von seinen Schauspielern das Anrecht auf einen zweiten Antheil; er beantragte, dass der Gewinn künftighin statt in zwölf Theile in dreizehn getheilt werden und ihm zwei davon zufallen sollten. Man erfüllte seinen Wunsch, jedoch nur für den Fall, dass er sich verheirathen sollte.

Im Kreis der Schauspieler bestand wohl kein Zweifel über ihres Führers Neigung. Allein Molière fand auf einer andern Seite, wie es scheint, heftigen Widerstand. Madeleine Béjart trat entschieden gegen die Pläne Molière's auf, und ihr Wort war hierbei von besonderem Gewicht. Sie, die Jahrelang an Molières Seite gelebt hatte, sollte sich nun verlassen sehen. Doch die Eifersucht, die sie empfinden musste, sprach nur an zweiter Stelle. Madeleine war eine praktische Natur, welche mit den Schwächen und der Untreue ihres langjährigen Freunds schon zu rechnen gelernt hatte. Diesmal aber handelte es sich um etwas Ernsteres.

Armande Béjart galt als die jüngste Schwester Madeleine's. Als solche wird sie auch in dem Trauact Molière's genannt, welchen Beffara 1821 aufgestöbert hat. Aber trotz des officiellen Charakters des genannten Actenstücks ist diese Angabe nicht haltbar. Gewichtige Bedenken wurden gegen sie geltend gemacht, und durch die Ausführungen Lindau's und neuerdings durch die Untersuchungen Jules Loiseleur's ist es über allen Zweifel erhaben, dass hier eine Fälschung

vorliegt[24]. Die Verhältnisse ergeben sich nun nach dem jetzigen Stand unserer Kenntnisse folgendermassen. Armande Béjart erblickte im Jahr 1643 das Licht der Welt. Marie Hervé, die Frau des Joseph Béjart und Mutter der Madeleine, stammte aus dem Jahr 1590 und hatte sich 1615 verheirathet. Sie war also zur Zeit von Armande's Geburt 53 Jahre alt! Ihre Tochter Madeleine aber war, wie wir schon früher erzählt haben, seit dem Jahre 1636 die Geliebte eines Grafen von Modène, und hatte von diesem ein Kind. Der Graf hatte dasselbe anerkannt, und obwohl er verheirathet war, hoffte Madeleine auf eine spätere legitime Verbindung mit ihm. Denn die Gräfin war leidend und ihr baldiges Ende stand zu erwarten. Plötzlich aber warf die leidige Politik diese Pläne über den Haufen, Modène nahm, wie schon weiter oben erzählt wurde, Theil an einem Aufstand, wurde zum Tod verurtheilt und floh nach Belgien. Während der Jahre seiner Verbannung führte Madeleine ihr abenteuerndes Leben fort, und im Jahr 1643 brachte sie ein zweites Kind zur Welt. Da aber Modène gerade um jene Zeit begnadigt wurde und zurückkehrte, schien es Madeleine räthlich, den kleinen Zeugen ihres leichtsinnigen Lebenswandels zu verleugnen. Bereitwillig trat ihre Mutter für sie ein, und erklärte das neugeborne Kind als das ihrige, das einige Monate nach dem Tod ihres Mannes noch zur Welt gekommen sei. Dass diese Angabe falsch war, ist heute actenmässig nachzuweisen. Joseph Béjart starb verschuldet. Seine Witwe verzichtete darauf, die Erbschaft anzutreten, und in dem betreffenden Document, das noch erhalten ist, gibt sie diese Erklärung sowohl in ihrem, als im Namen ihrer sämmtlichen, noch minorennen Kinder, unter welchen auch ein noch nicht getauftes Kind aufgezählt wird. Es musste glaubhaft gemacht werden, dass Marie Hervé jünger sei und noch ein kleines Kind haben könne. Darum wurde ihr ältester Sohn, der nachweisbar damals

26 Jahre alt war, sowie die 25jährige Madeleine noch für minorenn ausgegeben, obgleich die letztere schon Jahre zuvor für grossjährig und selbständig erklärt worden war.

Hatte man sich aber einmal einer solchen Fälschung schuldig gemacht, so musste man sie auch weiter durchführen. Daher denn mancher schwere Conflict in Molière's Leben. Seit dem Jahr 1645 oder 1646 lebte der Dichter mit Madeleine gemeinsam; in Paris hatte man sich erzählt, sie hätten geheirathet. War es zu verwundern, dass die Welt behauptete, Armande sei nicht die Tochter der alten Frau — wer mochte das wirklich glauben? — sondern ein Kind Molière's mit Madeleine? Das Unglück war, dass Molière diesen Gerüchten nicht entgegenzutreten vermochte. Er konnte den Taufact Armande's nicht vorweisen, ohne die Familie Béjart in ernstliche Ungelegenheiten zu verwickeln. Ohnehin musste man suchen, so wenig als möglich von diesen Verhältnissen zu sprechen. Es war schon unschön genug, dass ein Mann, der Jahre lang mit der Mutter gelebt hatte, plötzlich die Tochter als seine Frau heimführen wollte. Und wenn es nur Madeleine allein gewesen wäre! Aber in demselben Haus, in welchem Molière und die Familie Béjart wohnte, hauste auch das Schauspielerpaar De Brie, und Mademoiselle De Brie war so selbstlos, so mild und gefällig! Die Geliebte des Dichters, so oft dessen Herz nicht anderwärts gefesselt war, erwies sie sich immer als seine trostspendende Freundin.

Gehen wir rasch über diese Verhältnisse hinweg. Molière hat viel geliebt, und so muss ihm viel verziehen werden. Hätte er anders die Tiefe des Herzens so ergründen, die Macht der Leidenschaft, der Eifersucht, den Schmerz der Verzweiflung und die Wonne der Versöhnung so wunderbar schildern können? Und oft genug mag es in dem Eckhaus der Rue Saint-Honoré und der Rue Saint-

Thomas du Louvre gestürmt haben um den armen Molière her! Es war ja nicht einzig Liebeseifersucht, welche die Damen Molière's in heftigem Zorn gegen einander entbrennen liess, auch der Kampf um die schönen Rollen, welche eine jede beanspruchte, machte ihm das Leben sauer. Neben Madeleine Béjart und Mademoiselle De Brie sollte er auch die Ansprüche Mademoiselle Du Parc's, seiner einstigen Flamme, befriedigen. Eine jede dieser Damen glaubte besondern Anspruch auf ihres Directors Dankbarkeit zu haben! Die Sache verschlimmerte sich natürlich, als sie Molière's Leidenschaft für die junge Armande erkannten. Ein Brief Chapelle's an Molière aus dem Frühjahr 1661 lässt uns einen Blick in dieses Leben thun. Molière hatte dem lebenslustigen Freund sein Herz ausgeschüttet, und dieser suchte ihn zu trösten. »Ihr Brief hat mich lebhaft berührt. Aber ich kann vor fünf oder sechs Tagen nicht nach Paris zurück kommen, und so wünsche ich Sie zu mir her und zwar in voller Herzensruhe. Ich würde mich nach Kräften bemühen, Ihren Kummer zu verscheuchen und würde Ihnen beweisen, dass Sie in mir einen Freund besitzen, der Ihren Schmerz zu bannen oder wenigstens zu theilen sucht.« Dann schildert er ihm die Schönheit des jungen Frühlings und schickt einige Verse, worin er vom zarten, jungen Epheu spricht, dem der starke Baum seinen Ast entgegenstreckt. Liebevoll und in Blüthe, zu Thränen gerührt über der schwachen Pflanze junge Schönheit, hofft der Baum sie in wenig Tagen zu sich emporziehen zu können. Dann aber heisst es weiter: »Zeigen Sie diese schönen Verse niemanden als Mademoiselle Menou, deren Bild sie ja mit dem Ihrigen enthalten. Die andern Verse dürfen Sie, wie Sie wohl begreifen, vor allem Ihren Frauen nicht zeigen, sowohl des Inhalts als auch der schlechten Form wegen. Ich habe sie nur geschrieben, um auf eine Stelle Ihres Briefes zu

antworten, in der Sie den Aerger schildern, welchen Ihnen Ihre drei grossen Schauspielerinnen bei der Rollenbesetzung bereiten . . . Wahrlich, grosser Mann, Sie brauchen Ihren ganzen Verstand, um die Köpfe dieser Damen zu regieren, und ich vergleiche Sie mit Jupiter während des trojanischen Kriegs.« Chapelle schildert darauf in einigen burlesken Strophen die Noth, welche der Göttervater mit den Göttinnen hatte, die theils für, theils gegen Troja waren und meint zum Schluss, drei Frauen zu einerlei Meinung zu bekehren, sei einem Sterblichen unmöglich, da selbst Zeus es nicht vermocht habe [25].

Der Brief fällt gerade in die Zeit, in der Molière seine »Ecole des maris« schrieb, und legt Zeugniss für die Aufregung ab, in der er sich damals befand. Madeleine's Widerstand gegen die beabsichtigte Ehe ihrer Tochter währte lang, und sie hätte vielleicht gesiegt, wenn nicht der fortwährende nahe Umgang des Dichters mit dem geliebten Mädchen ihn gegen alle Einwendungen des frostigen Verstands unzugänglich gemacht hätte. Zudem fand er in Armande eine Verbündete. Es ist zwar nicht anzunehmen, dass das Mädchen den Mann, der gerade doppelt so alt war wie sie, wahrhaft geliebt hat. Aber Molière war im persönlichen Umgang überaus gewinnend. Armande fühlte sich geschmeichelt durch die Huldigungen des Mannes, der als Dichter und Künstler einen Namen hatte, und der Gedanke, als Frau des Directors eine angesehene, sorgenfreie Stellung zu erlangen, verlockte sie nicht minder. Es scheint, dass sie sich zu Hause nicht wohl fühlte. Es drängte sie hinaus in die Welt, in das Leben, auf die Bühne. Sie liebte den Glanz und die Unruhe, Geselligkeit und rauschende Lustbarkeit. Eine Verbindung mit Molière konnte ihr das alles geben. Hatte er es ihr nicht durch den Mund Ariste's versprochen? Und das Bild der Zukunft, das er ihr in

vertrautem Gespräch entwarf, mag noch verlockender gewesen sein. Wunderbar bleibt es nur, dass ein Menschenkenner, wie Molière, in der eignen Sache so blind sein konnte. Aber die Leidenschaft spottet aller Erfahrung. So erlangte der Dichter endlich die Erfüllung seines Wunsches. Aber was vorauszusehen war, trat ein. Die Ehe, von der Molière sein ferneres Glück erhoffte, erwies sich als der Fluch seines Lebens. Sie verbitterte ihm die letzten Jahre, wenn sie nicht gar seinen Tod beschleunigte.

Am 23. Januar 1662 wurde der Heirathscontract unterzeichnet. In demselben versprach die angebliche Mutter Armande's der jungen Frau eine Mitgift von zehntausend Livres. Dass diese Schenkung nur von Madeleine ausgehen konnte, ist klar. Von allen Angehörigen der Familie Béjart hatte sie allein Vermögen genug erworben, um über eine solche, für jene Zeit sehr beträchtliche Summe verfügen zu können. Aber sie brachte dieses Opfer doch wohl nur für ihre Tochter, nicht für eine Schwester, wie sie ja auch einige Jahre später in ihrem Testament Armande als ihre alleinige Erbin einsetzte.

Die Trauung fand erst einige Wochen nach der Unterzeichnung des Contracts statt. Am 20. Februar spielte die Truppe bei einer »Visite« die »Visionnaires« von Desmarets und die »Ecole des maris«, in welch letzterem Stück Molière die Rolle des gefoppten Sganarelle übernommen hatte. Nach der Vorstellung begab er sich in die Kirche Saint-Germain l'Auxerrois, wo in Gegenwart des alten Poquelin die Ehe eingesegnet wurde.

Das neuvermählte Paar miethete eine besondere Wohnung in der Rue Richelieu. Doch dauerte es nicht lange und Molière kehrte mit seiner Frau wieder in das alte Nest zu Madeleine Béjart zurück, die noch immer als die finanzielle Vorsehung der Gesellschaft an der Leitung der Geschäfte Theil nahm. Für Molière war dieses Zusammen-

leben schwer, aber auch die junge Frau musste darunter leiden. Das eheliche Glück hatte überhaupt nur kurzen Bestand. Armande war lebenslustig und kokett, und Molière sah nun zu spät ein, dass das System Ariste's doch schwer durchzuführen war. Er brauchte Ruhe, denn bereits fühlte er den Beginn des Uebels, das ihm ein allzufrühes Ende bereiten sollte, und es begann gerade jetzt eine Zeit tiefer und schmerzlicher Aufregung.

Wenige Monate nach seiner Verheirathung brachte er, am 26. Dezember 1662, ein neues Lustspiel »l'École des femmes« zur Aufführung. Das Werk gehört zu den besten Arbeiten des Dichters; besonders die Hauptfigur des Stücks, Arnolphe, ist ein Muster feiner Charakterzeichnung. Arnolphe, der schon in reiferem Alter steht, hat sich zur Ehe entschlossen. Aber von jeher hat er über die betrogenen Ehemänner gespottet, und will nun nicht selbst ein Gegenstand des Hohns werden. Darum verfolgt er seit Jahren einen Plan, der seiner Meinung nach unfehlbar gelingen muss. Er hat sich ein armes Mädchen ausgesucht, dasselbe in heiliger Unwissenheit aufwachsen lassen, und das unerfahrene naive ungebildete Ding soll seine Frau werden. Sie wird von der Tücke und Schlechtigkeit der Welt nichts wissen. Er will sie von jedem Umgang fernhalten, sie abschliessen und somit jede Gefahr beschwören. Er will lieber eine hässliche Frau haben, die dumm ist, als eine schöne mit Geist. Agnes, das Mädchen, das er mit seiner Hand beglücken will, ist nun freilich weder hässlich noch dumm, sie ist nur noch völlig kindlichen Sinns. Aber sobald in ihrem Herzen die Liebe spricht, erweist sich Arnolphe's System als eitel. In ihrer Unwissenheit erscheint Agnes leichter zu verführen, als wenn sie von dem Lauf der Welt eine Ahnung hätte. Ein junger blondlockiger Fant erobert ohne Mühe das Herz des Mädchens, und alle Anschläge, die Arnolphe ersinnt, um den Rivalen zu bannen,

enden mit seiner eignen Niederlage. Der engherzige egoistische Arnolphe, der ein junges Mädchen um sein Lebensglück betrügen will, erntet für seinen Jammer nur das Gelächter des Publicums. Und doch ist Arnolphe keine possenhafte Figur. Sein Benehmen gegen Agnes ist eine grosse Verirrung, aber in jeder andern Hinsicht erweist er sich als ehrenhaft, und seine Worte überraschen oft durch den Ausdruck eines tiefen Leids.

Man hat darum auch in diesem Stück eine Art Beichte Molière's finden, und in manchen Klagen Arnolphe's einen Weheruf des Dichters hören wollen. Nicht dass jemand den Gedanken gehabt hätte, Molière habe sich selbst in Arnolphe zeichnen wollen! Nur meinen manche Erklärer, der Dichter habe vielleicht, ohne es zu wollen, dem Helden seines Lustspiels den Jammer des eignen gemarterten Herzens in den Mund gelegt. Sie nehmen an, dass er schon in den Honigmonaten seiner Ehe bittere Erfahrungen über den Flattersinn seiner jungen Frau gemacht habe. Ohne ihm gerade untreu zu werden, habe Armande ihm durch ihre Gefallsucht bereits qualvolle Stunden genug bereitet. Wenn dem so war, dann lauten freilich manche Verse in Arnolphe's Mund besonders bedeutungsvoll, zumal Molière selbst diese Rolle spielte. So ruft er einmal aus:

> Ich war empört, ergrimmt, ich hasste sie,
> Und dennoch fand ich nimmer sie so schön;
> Nie war ihr Auge so voll Glanz erfüllt,
> Nie schien sie mir so reizend; und ich fühle,
> Ich trag es nimmer, wenn das Schicksal mir
> Die schwere Prüfung wirklich vorbehält.
> Wie! hätt' ich sie mit soviel Zärtlichkeit,
> So sorglich mir erzogen, — sie als Kind
> Ins Haus geführt, die schönste Zukunft mir
> Geträumt, — mein Herz an ihrem jungen Reiz

Erfrischt, und dreizehn Jahre lang gehofft
Sie mir heranzubilden, — und nun kommt
Ein junger Geck, in den sie sich vernarrt,
Und stiehlt recht unter meinem Barte mir
Die halb schon anvermälte Braut. *

An einer andern Stelle wüthet er gegen sich selbst und seine blinde Liebe:

Muss ich, der diese Wahl so systematisch
Als Philosoph durchdacht, — o bittre Noth! —
Von ihrem Reiz so ganz geblendet sein!
Sie hat nicht Eltern, Freunde noch Vermögen,
Täuscht meine Güt' und Sorgfalt, und mein Herz,
Und dennoch lieb ich sie, trotz ihres falschen
Verraths, und kann nicht leben ohne sie.
Thor, schämst du dich denn nicht? Ich knirsch', ich wüthe,
Und schlüge gern mir zehnmal ins Gesicht. **

Es klingt in der That, wie ein tiefer Seufzer des Dichters selbst, wenn er Arnolphe sagen lässt:

Seltsam und wunderbar, dass wir so schwach
Den Zauberinnen gegenüber stehn!
Der ganzen Welt sind ihre Tücken kund;
Sie sind ja nichts als Laun' und Eigensinn,
Ihr Witz verletzt, ihr Geist ist flatterhaft,
Ihr ganzes Wesen ohne Kraft und Willen,
Treulos im höchsten Grad, — und trotz dem allen
Sind wir die Sclaven dieser Creaturen! ***

---

* L'école des femmes IV. 1. Uebersetzt von Baudissin.
** Ibid. III. 5. Baudissin.
*** »Dans le monde on fait tout pour ces animaux-là«. Ibid. V. 4. Uebersetzt von Baudissin.

Das ist nicht die Sprache eines idealen Helden, so seufzt auch kein galanter Schäfer. Aber unverkennbar spricht so die Wahrheit. Ob nun Molière wirklich bei dieser meisterhaften Charakterzeichnung seinem eignen gepressten Herzen Luft machte und in der Bitterkeit seines Gefühls sich selbst verhöhnte, möchten wir nicht entscheiden. Denn wenn wir, so weit es uns möglich ist, die Wahrheit über Molière's Leben wissen, und uns nicht statt ihrer einen spannenden und romantisch aufgeputzten Roman aussinnen wollen, müssen wir mit solchen Deutungen einzelner Stellen in Molière's Werken vorsichtig sein. Es ist möglich, dass der Dichter schon damals von Eifersucht gequält wurde; es liegt aber keine bestimmte Nachricht darüber vor, und fast scheint es natürlicher, anzunehmen, dass Molière wenigstens in den ersten Monaten seiner Ehe sich glücklich gefühlt hat. Hielt es ihm doch auch später noch schwer, an die Untreue seiner Frau zu glauben! Fast ein Jahr nach der »École des femmes«, im Herbst 1663, brachte Molière sich selbst und seine Frau unter eigenem Namen auf die Bühne, als er in dem »Impromptu de Versailles« eine Schauspielprobe vorführte. Wir werden von diesem Stück bald mehr zu reden haben. Die wenigen Worte, die Molière darin mit Armande wechselt, zeigen die letztere heiter und freundlich, sogar einem rauhen Wort des Mannes gegenüber, während er sich selbst als gereizt nnd heftig schildert.

»Schweigt, Ihr seid eine Gans!« ruft Molière ihr zu.

»Schönen Dank, Herr Gemahl!« antwortet Armande. »Wie doch die Ehe die Leute ändert! Vor achtzehn Monaten hättet Ihr mir solche Worte nicht gesagt.«

War es auch nur ein Scherz, den sich der Dichter mit dieser kleinen Streitscene erlaubte, so klang er doch ziemlich bedenklich, und in mancher Unterhaltung der beiden Gatten mag ein ähnlicher Ton angeschlagen worden sein.

Die »École des femmes« wurde vom Publicum überaus günstig aufgenommen. Kein anderes Werk Molière's hatte je wieder solchen Erfolg aufzuweisen. Auch der König wollte es sehen und liess es sich im Louvre vorspielen. Aber andrerseits erregte das Stück den Unwillen grosser Kreise, und bot den zahlreichen Gegnern des Dichters eine willkommene Gelegenheit, ihre Stimme gegen ihn zu erheben. Da waren vor allem die Precieusen, welche Zeter schrieen über manches Wort der gewöhnlichen Umgangssprache, das Molière in seinen Dialog verwebt hatte. Mit grösserem Recht beklagten sie die Zweideutigkeit einer Scene zwischen Arnolphe und Agnes. Freilich hatte sich das Publicum in anderen Stücken Aehnliches und Stärkeres bieten lassen, ohne die Stirne zu runzeln. Doch schon stand eine ganze Coalition gegen Molière unter Waffen. Neben den Precieusen kamen die Höflinge, die sich von dem frechen Günstling des Königs beleidigt wähnten, die Poeten, welche zürnten, dass ein Komödiant auch als Dichter glücklich war, und endlich die Schauspieler der andern Bühnen, welche über die Kunst Molière's die Nase rümpften. Alle diese Leute hatte Molière gekränkt, manche durch ein scharfes Wort persönlich verletzt. Schon in den »Précieuses ridicules« hatte er über die Manier der Schauspieler des Hôtel de Bourgogne gespottet. Mascarille erzählt dort seinen schöngeistigen Freundinnen, dass er bei dem Hôtel de Bourgogne ein Stück eingereicht habe. Nur die Künstler dieses Theaters könnten eine Dichtung in ihrer vollen Schönheit zur Geltung bringen. »Die andern sind Ignoranten, welche die Verse in natürlichem Ton vortragen, und nicht verstehen, einen Vers recht rollen zu lassen und an den schönen Stellen eine Pause zu machen. Denn wie kann man es sonst merken, dass ein Vers schön ist, wenn der Schauspieler nicht innehält, und damit andeutet, dass man klatschen soll?»

Solche kleine Ruthenstreiche wurden ihm nicht vergessen. Molière hat mit seiner agressiven Weise den Krieg begonnen, wie sich nicht leugnen lässt. Den offenen Krieg wenigstens, denn wie sehr er durch geheimen und unsichtbaren, aber desto fühlbareren Widerstand von Anfang an gereizt wurde, ist nicht mehr zu erforschen. Auch liess er sich durch die Kritik, die seine Gegner an ihm übten, in keiner Weise entmuthigen, zumal König Ludwig sich offen auf seine Seite stellte. In den Ostertagen des Jahres 1663, als das Geschrei gegen die »École des femmes« am lautesten war, befahl der König Molière's Namen in die Liste der Schriftsteller und Dichter einzutragen, welche durch eine jährliche Pension ausgezeichnet wurden. Er bewilligte ihm ein Gehalt von tausend Livres. Der Werth der Gabe lag weniger in der Summe selbst, als in dem moralischen Gewinn, welchen sie Molière brachte. Denn es musste von höchstem Werth für ihn sein, dass ihn der König gerade jetzt als Dichter anerkannte und belohnte.

Zwei andere gewichtige Stimmen hatten sich schon früher für ihn erklärt. In einem Brief, den er nach dem vielbesprochenen Fest zu Vaux an seinen Freund Maucroix nach Rom schickte, hatte Lafontaine bereits voll Begeisterung über Molière gesprochen. »J'en suis ravi, car c'est mon homme!« ruft er aus, und erinnert seinen Freund daran, wie sie gemeinsam schon früher des Lustspieldichters Lob gesungen hätten.

Weisst du noch wie wir vor Jahren
Einig in dem Urtheil waren,
Dass uns in den fränk'schen Landen
Endlich ein Terenz erstanden?

— — — — — — — — — —

Ja, wir ändern die Methode,
Jodelet ist nicht mehr in Mode,

Die Parole ist jetzt neu:
Immer der Natur getreu!

Was Lafontaine in einem Privatbrief gesagt hatte, wagte ein junger Dichter, Nicolas Boileau-Despréaux, öffentlich zu behaupten.

Boileau hatte sich bereits durch wenige aber scharf gehaltene Satiren bekannt gemacht. Auch er hatte dem Ungeschmack und der trivialen Reimerei seiner Zeit den Krieg erklärt, und begrüsste in Molière einen wackeren Kampfgenossen. So trat er entschlossen für ihn ein. Jugendlich ungestüm stellte er sich an die Spitze von Molière's Anhängern und brachte seine Ansicht auch im Theater zur Geltung. Man darf sich Boileau nicht immer als den etwas grämlichen Censor vorstellen, der er später wurde. In seiner Jugend war er lärmend und übermüthig genug, wie sich auch aus einer Schilderung ergibt, welche der Dichter Boursault von ihm machte. In der Vorrede zu seinem Roman »Artémise et Poliante« bespricht dieser Racine's Tragödie »Britannicus«, wobei er auch von deren erster Aufführung und Boileau's leidenschaftlicher Parteinahme für dieselbe erzählt: »D ... (offenbar Boileau-Despréaux) that alles, was ein wahrer Freund des Autors nur thun kann, um zu dem Erfolg der Dichtung beizutragen, und hatte nicht einmal die Geduld, mit dem Beifall zu warten, bis das Stück begann. Sein Gesicht spiegelte alle Leidenschaften wieder, die in der Tragödie zur Darstellung kommen, und wechselte wie ein Chamäleon, je nach dem Spiel der Künstler. Besonders rührte ihn der jugendliche Britannicus; das Glück, das demselben anfangs zu Theil werden soll, liess ihn lachen, und die Erzählung seines Tods entlockte ihm Thränen.« Wir können uns darnach den jugendlichen Dichter vorstellen, wie er im Theater die Aufmerksamkeit des Publicums durch die lebhafte Art auf sich zog, mit der

er für seinen Freund Racine Partei nahm. »Ich kenne nichts Verbindlicheres als dergestalt einen Vorrath von Freude und Traurigkeit im Dienste Herrn Racine's zur ehrerbietigen passenden Verwendung bereit zu haben«, fügt Boursault boshaft hinzu.

Recht hübsch hat man Boileau einmal mit dem stürmischen Théophile Gautier verglichen, der bei der Vorstellung des »Hernani« mit seinen über die Schultern herabwallenden Locken und seiner weithin leuchtenden rothen Weste im Parterre sich aufpflanzte und als wahrhafter »Rufer im Streit«, als Vorkämpfer für Victor Hugo und die Romantiker unermüdlich war.[26] Wusste er, welchen Einfluss ein muthiges Wort der Zustimmung, das im rechten Augenblick gesprochen wird, oft haben kann? Um die Jahreswende, wenige Tage nach der ersten Aufführung der »École des femmes«, als sich Molière von so verschiedenen Seiten angegriffen sah, erhielt er von Boileau einige, in ihrer Einfachheit schöne Strophen zum Gruss, deren erste in freier Uebersetzung lautet:

Mögen sie dein Werk begeifern,
Neidisch sich darob ereifern,
Muth! sie sind nicht stark genung.
Die Jahrhunderte vergehen,
Dein Gedicht wird fortbestehen,
Reizvoll, schön und ewig jung!

Diese Strophen gaben die Veranlassung zu einem persönlichen Verkehr zwischen den beiden Männern, die, so verschieden ihr Wesen auch war, doch in der Freude an Poesie, im Streben nach Wahrheit und Einfachheit einander glichen. Aus der Bekanntschaft wurde ein Freundschaftsbund, von dem wir bald ausführlicher reden werden.

Zur Abwehr gegen die vielfachen Angriffe schrieb Molière eine satirische Scene, die »Critique de l'École des femmes«, die er am 1. Juni 1663 mit der »École des femmes« zusammen spielen liess. Er zeigte darin eine vornehme Gesellschaft, die sich nach der Vorstellung der »École« in einem literarischen Salon trifft, um über das Schauspiel zu plaudern. Eine precieuse Dame ist nahe daran, Krämpfe zu bekommen und erklärt für vierzehn Tage krank zu werden, so sehr habe Molière's Stück sie entsetzt. Ihr gegenüber gesteht eine andre, dass sie sich vorzüglich darin unterhalten habe. Ein einfältiger geckenhafter Marquis stimmt in das Verdammungsurtheil ein, aber Gründe weiss er keine anzugeben. »Es ist abscheulich!« das ist das einzige Wort, das er zu sagen weiss und das er mit Energie wiederholt. »Es ist abscheulich, denn . . es ist abscheulich!« Er äussert sich wegwerfend über das Publicum im Parterre, dessen roher Geschmack allein solche Machwerke vertrage. Dorante, ein andrer Gast, lässt diese aristokratische Ansicht nicht gelten. »Es hat keinen Einfluss auf den Geschmack,« sagt er, »ob man einen halben Louisd'or oder nur fünfzehn Sous bezahlt!«

So kühn hatte Molière noch nicht gegen die vornehmen Gecken gesprochen, die doch einen nicht unwichtigen Theil seines Publicums bildeten, sogar häufig auf der Bühne selbst ihre Sitze wählten und sich dort breit machten. Zum erstenmal appellirte er direct von dem Urtheil der affectirten vornehmen Welt an das natürliche Gefühl des grossen bürgerlichen Publicums. Neben den adligen Herrn tritt auch ein Dichter Lysidas in dem kampflustigen Stückchen auf. Erst nach langem Sträuben wagt dieser sein Urtheil über Molière's Stück zu sagen. Wie es nicht anders zu erwarten war, lautet dasselbe ganz abfällig, ist aber natürlich hohl und nichtig, und die An-

hänger Molière's gehen schliesslich aus diesem Kampf als Sieger hervor. Es darf uns nicht Wunder nehmen, dass die Gegner auf eine solche Herausforderung nicht schwiegen. Unter den Höflingen glaubte sich der Herzog de La Feuillade unter der Maske des Marquis verhöhnt. Geschickte Freunde mögen ihm das schon glaubhaft gemacht haben, und man erzählt, dass er sich in niedrig gewaltthätiger Weise an Molière gerächt habe. Als er dem Dichter eines Tags im königlichen Schloss begegnet sei, und dieser sich grüssend verbeugt habe, sei der Herzog auf ihn losgefahren, habe ihn erfasst und ihm das Gesicht an den Knöpfen seines Kleides blutig gerieben. Mit Recht weist man darauf hin, dass König Ludwig ein solches Benehmen als Bruch des Hausfriedens in seinem Palast schwerlich ungeahndet hätte hingehen lassen. Die Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit des Attentats wird damit nicht verringert. Die Hoffahrt des Adels wuchs, je mehr derselbe seine wirkliche Bedeutung einbüsste, und noch waren die Sitten der Art, dass die brutale Misshandlung eines Komödianten von vielen als ein gelungener Spass betrachtet wurde.

Die »Critique de l'École des femmes« reizte die Gegner zu neuem Angriff. »Zélinde ou la véritable critique de l'École des femmes« und »Le portrait du peintre ou la contre-critique de l'École des femmes« sind die bekanntesten in einer Reihe von Stücken, welche zu antworten versuchten. Das letztgenannte rührte von Edmé Boursault her, einem nicht unbegabten dramatischen Dichter, der aber damals noch wenig bekannt war, und wohl mit Unrecht sich einreden liess, dass er unter dem Namen Lysidas von Molière verspottet worden sei. Wir brauchen hier auf seine und andre ähnliche Schriften nicht genauer einzugehen. Es genügt zu wissen, dass Molière in diesem Streit nur persönliche Widersacher fand, und es sich keineswegs um wichtige dramatische oder literarisch-ästhetische Grundanschauungen

handelte, wie dies die Gegner Corneille's in dem Streit um den »Cid« wenigstens mit einigem Anschein von Wahrscheinlichkeit vorgegeben hatten. Der ganze Kampf Molière's mit seinen Kritikern erinnert lebhaft an den Xenienstreit der Weimarer Dichter. Auch diese haben, wie Molière, den Streit begonnen, sie haben zuerst ihre spitzen Pfeile gegen die offenen und verkappten Widersacher losgeschnellt, aber sie thaten es, weil sie von vielen kleinen Kränkungen erbittert, sich ein- für allemal zu retten suchten. Ihr Mittel war vielleicht nicht richtig gewählt, so wenig wie Molière in seiner Reizbarkeit correct und klug gehandelt hat: aber wer stände heute doch nicht mit vollem Herzen auf der Seite Goethe's und Schiller's wie auf der Molière's? Des letzteren Feinde suchten in perfider Weise besonders die Kirche als Bundesgenossin gegen Molière zu gewinnen; der Dichter sollte in seiner »École des femmes« die Achtung vor der Religion verletzt und eine Satire der zehn Gebote sich erlaubt haben, weil Arnolphe seiner Braut eine von ihm verfasste Schrift vorliest, in der er in zehn Geboten allerlei Regeln für eine brave Ehefrau aufstellt.

Molière fühlte sich stark. Die Gunst des Königs war ihm gewiss, und er schritt zu einer zweiten Execution in einem neuen Stück. Diesmal sollten die Collegen vom Hôtel de Bourgogne gezüchtigt werden, die über die Kunst der Schauspieler des Palais-Royal spotteten, sich auch in einer Bittschrift beklagt hatten, dass sie, die eigentlichen Hofschauspieler, von Molière in der Gunst des Hofs verdrängt würden. Man bemerke, dass der Dichter diesmal sein Stückchen zunächst vor den König brachte, den er damit gewissermassen als Schiedsrichter anrief. Noch mehr, das neue Lustspiel hiess »l'Impromptu de Versailles« und die Scene war in den königlichen Palast verlegt. Molière brachte sich selbst und seine Gefährten

unter ihren eigenen Namen auf die Bühne, um den Angriff recht energisch zu gestalten. Er führt darin die Hauptprobe eines neuen Stücks vor, das der König bestellt hat. Gleich zum Beginn heisst es, dass Molière den Auftrag erhalten habe, die gegen ihn gerichteten Kritiken zu beantworten (»de travailler sur le sujet de la critique qu'on a faite contre vous«) und in dem Verlauf des Stücks wird noch mehrmals darauf verwiesen. Der König hatte also gewünscht, dass Molière seine Gegner abfertige.

Die Probe soll beginnen, allein es zeigt sich, dass die Schauspieler ihre Rollen nicht wissen. Molière sucht sie vergebens zu ermuthigen und gibt ihnen Winke, wie sie ihr Spiel lebendig und wahr gestalten können. Nur seinem treuen La Grange braucht er in dieser Hinsicht nichts zu sagen. Gelegentlich erwähnt er auch der Idee, die er seit lange hege, eine »Comédie des comédiens« zu schreiben, und er erzählt den Plan dieses neuen Lustspiels, wobei er einzelne Schauspieler des Hôtel de Bourgogne in ihrer Spielweise nachahmt, und ihren gespreizten Vortrag carrikirt. Die Kritik, die er da ausübte und mit der er vor den König hintrat, musste für die Betroffenen vernichtend sein und ihre Abneigung bis zum Hass steigern. Aber auch die eingebildeten Junker, die vornehmen Herren, die in ihrem Dünkel sich vermessen, über Fragen der Literatur abzuurtheilen, werden aufs neue, unerbittlicher als je zuvor, gezüchtigt. »Der Marquis ist heute die komische Person in dem Lustspiel; und wie man in allen Komödien des Alterthums einen possenhaften Knecht findet, der das Publicum zum Lachen bringt, so muss es in unsern modernen Stücken immer einen lächerlichen Marquis geben, der die Gesellschaft belustigt.« Das Stückchen, das Molière einstudiren will, spielt in dem Vorzimmer des Königs, »wo sich alle Tage gar komische

Dinge ereignen« — und zwei Marquis der erwähnten Gattung sollen gleich in der ersten Scene auftreten. Molière zeigt seinen Künstlern, wie sie diese affectirten Leute agiren müssen, um die vornehme Art, »le bel air«, aufzuweisen; wie sie eintreten, ihre Perrücke kämmen, ein Liedchen trällern oder laut reden und die affectirte Aussprache nachahmen sollen, durch die sich jene von den andern Leuten zu unterscheiden suchen. Die beiden Gecken sprechen entrüstet davon, dass Molière sie auf die Bühne gebracht habe und müssen sich von einem Chevalier, einem verständigen Mann, sagen lassen, dass sie sich solche Beleidigung nur einbilden. Molière copire Niemanden; seine Personen seien Gebilde der Phantasie, und jene Sucht der Zuschauer, für alle Lustspielfiguren die Originale in der Wirklichkeit zu suchen, werde den Dichter noch veranlassen, auf jede dramatische Composition zu verzichten. Die Aufgabe des Lustspiels sei es, die Schwächen der Zeit zu schildern. Natürlich werde man hier und da Leute mit Fehlern und Eigenheiten treffen, wie sie das Lustspiel vorführe, aber nur Böswillige könnten deshalb dem Dichter eine beleidigende Absicht unterschieben.

Kaum mag ein andres Symptom so deutlich den gewaltigen Umschwung erkennen lassen, der in der socialen Ordnung des französischen Volks stattgefunden und die einst so mächtige Classe des Adels von seinem dominirenden Platz verdrängt hatte, als dieses kleine Lustspiel, das in Versailles am 14. October 1663 aufgeführt wurde. Welch tiefgreifende Veränderung seit den Tagen, da der Adel auf allen Gebieten herrschte und unbestritten den Ton angab, da er seine Ideale auch in der Literatur zur Geltung brachte und den Dichtern ihre Aufgaben stellte? Wo waren sie hin, die glänzenden Tage, da die französische Aristokratie eine selbständige Rolle spielte, und die Könige mit ihr rechnen mussten? Gedemüthigt standen sie jetzt um ihren

Herrscher her, der sich darob ergötzte, dass ein kühner Schauspieler die einst so stolzen Herren verspottete. Mussten sie doch selbst mitlachen, wenn sie nicht in Ungnade fallen wollten! Das Nahen einer neuen Zeit kündigte sich auch im Versailler Theatersaal an, wenn sich auch schwerlich unter der glänzenden Versammlung ein Seher fand, der mit prophetischem Auge die Zukunft erschaute. Der König wiegte sich im Bewusstsein seiner Allgewalt; er ahnte nicht, dass das Königthum, seiner festesten Stütze beraubt, in nicht allzulanger Zeit vor einer furchtbaren Krisis stehen werde. Und doch lag in dem »Impromptu« ein Symptom der kommenden Wandlung. Das Bürgerthum war herangewachsen; schon pochte es an die Pforte, durch die man zur politischen Macht eintrat; zwar pochte es noch bescheiden, aber die Zeit war nicht so fern, wo es stärker klopfen und endlich die Thore gewaltsam einstossen sollte. In seinen Angriffen auf den Adel war das »Impromptu« nur der Vorläufer eines grossen, überraschend kühnen Stücks, des »Don Juan«, der seinerseits wiederum die Stürme der Revolution fast ein Jahrhundert zuvor verkündete.

Wir sind weit von den kampflustigen Scenen Molière's abgerathen. Denn noch hatte er mit seinen Ausfällen gegen die Schauspieler und die Marquis seine Pfeile nicht alle verschossen. Auch Boursault sollte gestraft werden. Wie rasch Molière in seinem Rachedurst vorging, bewies er gerade hier. Noch hatte Boursault nichts gegen ihn veröffentlicht. Das Hôtel de Bourgogne hatte nur angekündigt, es werde demnächst ein Stück des jungen Dichters »Le portrait du peintre« zur Aufführung bringen, und man wusste, dass dasselbe gegen Molière gerichtet sei. Das genügte, und Molière führte seinen Schlag gegen Boursault, ehe dieser zum Angriff gekommen war. Er behandelte ihn mit unglaublicher Verachtung, stellte sich als kenne er den Gegner gar nicht, zerrte aber dabei den

wirklichen Namen seines Gegners auf die Bühne, was bis dahin unerhört war. Boursault greife ihn so schnöde an, sagt Molière in dem Stück, weil er auf irgend eine Weise von sich reden machen wolle. Ihn selbst aber, Molière, suche man zu neuer Antwort zu reizen, und so von grösseren Arbeiten abzuhalten. Er erkläre jedoch feierlich, dass er sein letztes Wort gesprochen habe. Mögen seine Feinde künftig über seine Stücke herfallen, er lasse ihnen volle Freiheit dazu. Ueber sein Spiel, sein Aeusseres, seine Stimme möchten sie sagen, was ihnen beliebe, aber gegen die niedrigen Verläumdungen, die sie in ihren Komödien gegen ihn vorbrächten, müsse er protestiren. Molière hatte sich von der Leidenschaft hinreissen lassen, und war weiter gegangen, als er rechtfertigen konnte. Aber die Gegner hatten ihn auch nicht geschont, und Boursault besonders beschuldigte ihn der Irreligiosität, was eine Anklage gefährlichster Art war*. Hatte Molière erklärt, die Fehde nicht mehr fortsetzen zu wollen, so begannen nun die Gegner erst recht. Wenige Wochen nach dem »Impromptu de Versailles« erschien ein Stückchen, das sich »L'Impromptu de l'hôtel de Condé« betitelte, und von Montfleury, dem Sohn eines der von Molière carrikirten Schauspieler verfasst war. Es griff Molière in heftiger Weise, besonders als Künstler an, und suchte ihn als solchen, zunächst in der Darstellung tragischer Charaktere lächerlich zu machen [27].

Trotzdem war dieser Feldzug gegen Molière verloren. Die Angriffe schadeten dem Ansehen des Dichters so wenig wie dem des Schauspielers, und während die gegen ihn gerichteten Stücke rasch vom Repertoire verschwanden, wurde das »Impromptu de Versailles« oftmals und mit Beifall im Palais-Royal aufgeführt. Bedauerlich bleibt es

* Weiteres über Boursault siehe den Abschnitt »Die Rivalen Molière's.«

immerhin, dass Molière über ein Jahr in so unerquicklichem Gezänk verlor. Mochte er gereizt worden sein oder, wie manche glauben, von seinem scharfen Geist verleitet, muthwillig selbst den Kampf heraufbeschworen haben, Ehre erwächst keiner Seite aus solcher Fehde, und man freut sich, den Dichter endlich von diesem Scharmützel sich abwenden zu sehen.

Aber neben diesem kleinen Krieg hatte Molière noch einen andern zu führen, und die Art dieses letzteren erklärt vielleicht zum Theil die Heftigkeit, mit der er auch in dem ersteren die Waffen gebrauchte. Da man ihm durch die literarische Kritik nicht schaden konnte, so griff man zu einem andern Mittel, ihn zu verderben, zur Verläumdung. Der Meister dieser Kunst, Bazile in Beaumarchais' »Barbier von Sevilla« empfiehlt diese Waffe mit eindringlichem und überzeugendem Wort: »Glaubt mir, es gibt keine noch so armselige Bosheit, keine Abscheulichkeit, keine absurde Geschichte, die man den Maulaffen einer grossen Stadt nicht glaubhaft machen könnte, wenn man sich nur gut dazu anstellt, und wir haben hier Leute von einer Geschicklichkeit! . . . . . . Zuerst ein leichtes Gerücht, das wie die Schwalbe vor dem Gewitter den Boden streift, pianissimo anklagt, und im Flug das giftige Wort fallen lässt. Ein andrer hört es, und flüstert es dir geschickt, piano piano, ins Ohr. Das Unglück ist geschehen; es keimt, es kriecht, es dringt vor, und von Mund zu Mund sich verstärkend, läuft es mit höllischer Geschwindigkeit um. Mit einem Mal sieht man die Verläumdung, ich weiss nicht wie, sich aufrichten, zischen, schwellen, anwachsen. Sie bricht los, dehnt ihren Flug aus, wirbelt umher, umgarnt, reisst fort, stürmt und donnert, und wird, dem Himmel sei Dank, so zu einem allgemeinen Schrei, einem öffentlichen Crescendo, einem einstimmigen Chorus von Hass und Proscription. Wer vermöchte da zu widerstehen?«

So schwirrte es auch um Molière herum von Gerüchten und unbestimmten Anklagen. Kein Zweifel, er war in seinem häuslichen Leben nichts weniger als fleckenlos. Er war ein Sohn seiner Zeit, hatte seine Jugend in der leichtsinnigen Epoche der Regentschaft verlebt und je kleinlicher und engherziger die bürgerlichen Anschauungen über Moral waren, je abschliessender sich die Familie dem Schauspielerstand gegenüber verhielt, um so trotziger und leichter setzte sich dieser über gewisse Begriffe und Bedingungen einer gesitteten Gesellschaft hinaus. Molière hatte gelebt wie seine Standesgenossen, und hätte er nach einer Entschuldigung suchen wollen, er hätte auf das Vorbild der Könige seines Lands und der höchsten Aristokratie hinweisen können. Nun er aber in ein geregelteres Leben einlenken wollte, fand er seine Gegner geschäftig, ihm den Weg dazu zu verschliessen. Man flüsterte einander zu, dass Molière seine eigne Tochter geheirathet habe, und der Dichter konnte sich, wie wir gesehen haben, gegen diese Verleumdung nicht einmal wehren, da er sonst die Aufmerksamkeit auf die Papiere hätte lenken müssen, die einst von der Familie seiner Frau gefälscht worden waren. Immer lauter wurde die Behauptung. Sie drang selbst bis zum König vor, dem Montfleury geradezu eine Anklageschrift gegen Molière überreichte. Ludwig achtete nicht auf sie; der Dichter wird sich persönlich ihm gegenüber gerechtfertigt haben, indem er ihm den Trauact vorlegte, welcher Armande Béjart als Tochter der Marie Hervé declarirte. Loyal, wie Molière war, muss ihm die Täuschung des wohlwollenden Monarchen doppelt peinlich gewesen sein. Er trug schwer an der Vergangenheit seiner Verwandten. König Ludwig brachte durch einen öffentlichen Schritt jedes laute Gerede zum Schweigen. Als Armande am 19. Januar 1664 eines Söhnchens genas, ehrte Ludwig seinen Diener durch die Uebernahme der

Pathenstelle bei dem Kinde. Bei der Taufe vertrat der Herzog von Créquy den König, und die Herzogin du Plessy erschien an Stelle der Pathin, der Herzogin von Orléans. Selbst dieser Beweis königlicher Achtung konnte das böse Gerücht nicht ganz verstummen machen. Noch bis in unsere Zeit finden sich Widersacher des Dichters, des freigesinnten und kirchlichem Fanatismus abholden Mannes, welche die alte Anklage aufrecht erhalten wollen, so sicher sie auch widerlegt ist.

Alle diese Widerwärtigkeiten und Kränkungen, die von Aussen auf ihn einstürmten, hätte Molière indessen leicht ertragen, wenn er nicht auch im eignen Haus den Feind gefunden hätte. Armer Mann! Die Hoffnungen, die er auf seine Verbindung mit Armande gesetzt hatte, erfüllten sich nicht. Seine leidenschaftliche Liebe zu ihr blieb sich immer gleich, aber er fühlte sich enttäuscht, unverstanden, vernachlässigt. Zumal als sie die Bühne betrat, und in ihrer koketten gewinnenden Weise das Publikum fesselte. Sie war nicht gerade schön, von Gestalt unbedeutend, mit etwas grossem Mund und kleinen Augen. Aber alle, die sie gesehen, stimmten in dem Lob ihrer Anmuth, ihres Geschmacks und ihrer Kunst überein. Sie sei in ihrem ganzen Thun und Benehmen von unwiderstehlichem Liebreiz gewesen. Molière soll sie in dem »Bourgeois gentilhomme« (III. 9) gezeichnet haben. Armande hatte darin die Rolle der Lucile, der Tochter Herrn Jourdain's, zu spielen. Ihr Geliebter, Cléonte, der ihr zürnt, will seine Neigung zu ihr aus dem Herzen reissen, und lässt sich von seinem Diener ihre Fehler aufzählen:

»Sie hat kleine Augen!« bemerkt Covielle verächtlich.

»Ja, aber sie sind voll Feuer, sie glänzen und funkeln wie keine andern; es sind die reizendsten Augen, die man sehen kann«, entgegnet Cléonte.

»Ihr Mund ist zu gross.«

»Gewiss. Aber umspielt diesen Mund nicht mehr Anmuth als jeden andern? flösst er nicht süsses Verlangen ein, wenn man ihn nur sieht? ist er nicht verlockend und liebreizend wie kein anderer auf der Welt?«

»Sie ist nicht gross«, wirft Covielle ein.

»Nein, aber geschmeidig und zierlich.«

»Sie ist nachlässig in ihrer Sprache und ihrem ganzen Wesen.«

»Ja, aber sie ist so anmuthig dabei; ihr Benehmen ist so gewinnend, und sie besitzt ich weiss nicht welchen Zauber, mit dem sie sich in alle Herzen schmeichelt.«

»Was ihren Geist betrifft, —«

»Oh, Covielle, sie hat den feinsten Geist!«

»Ihre Unterhaltung —«

»Ihre Unterhaltung ist entzückend.«

»Sie ist immer ernsthaft.«

»Soll sie denn immer nur heiter, ausgelassen und lustig sein? Kennst du etwas widerwärtigeres als Frauen, die bei jeder Gelegenheit lachen?«

»Aber sie ist launisch, wie keine zweite mehr.«

»Du hast Recht, sie ist launisch. Doch den Schönen steht alles gut, und man erträgt alles von ihnen.«

Eine Schauspielerin so gewinnenden Wesens, die ihrer Reize bewusst war und es liebte sie geltend zu machen, musste die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich lenken. Hatte sie doch, wenn sie spielte, mitten unter die vornehmen und reichen Herrchen zu treten, die zu beiden Seiten der Bühne sassen und den Raum für die Künstler kaum frei liessen. Gegenüber den Bewerbungen und Zudringlichkeiten der Bewunderer hatte Molière keine Waffe. Um so mehr quälte ihn, den älteren, von tausend Verdriesslichkeiten und leidigen Kämpfen ermüdeten Mann, die Eifersucht.

Das erste ernstliche Zerwürfniss trat im Mai 1664 ein, als Molière mit seiner Truppe bei grossen Festlichkeiten in Versailles mitwirkte. Da man sich keine glänzende gesellige Vereinigung ohne ein Schauspiel denken konnte, und der König am Humor Molière's besonderen Gefallen fand, so hatte dieser für die Unterhaltung Ludwig's eine Reihe kleiner Stücke zu schreiben, die einfach als Gelegenheitsspiele zu betrachten sind. Molière erkaufte sich mit ihnen gewissermassen die Erlaubniss, auch kühnere und gedankenschwere Werke zu dichten und darzustellen. In diesen kleinen Stücken, die oft nur aus lose aneinandergereihten Scenen bestehen, findet sich trotzdem immer hier und da ein Funke jenes echt Molière'schen Geistes, und man stösst auch in ihnen auf Einfälle, die ihre erheiternde Kraft durch alle Zeiten bewahren. Zu dieser Gattung von Dichtungen gehört u. a. das einactige Stück »Le mariage forcé«, das gleich den »Fâcheux« mit Ballet verbunden war. Lulli hatte die Musik dazu componirt, und der junge König trat selbst darin als Egypter auf. (Januar 1664.) Das Ballet spielte überhaupt bei den dramatischen Vorstellungen dieser Art eine Hauptrolle, da es Gelegenheit bot, in Decorationen, Maschinerieen und Costümen die grösste Pracht zu entfalten. Vor allem war es bei der hohen Gesellschaft beliebt, weil diese selbst darin auftreten konnte. Der König und die Mitglieder des höchsten Adels bewiesen ihre Gewandheit im Tanz vor einem geladenen Publicum, und kleine Gedichte, welche unter den Zuschauern vertheilt wurden, priesen die Grösse und Schönheit der Mitwirkenden. Die vornehmen Dilettanten zeigten sich gewöhnlich nur in den »Entrées«, stummen Scenen allegorischen oder komischen Inhalts, welche durch gedruckte Programme erläutert wurden. Daneben hatte man die »Récits«, Declamationen oder Gesangsvorträge, die sich auf jene Scenen bezogen und gewöhnlich durch Künstler von Beruf vorgetragen wurden. Als ein Meister

in der Kunst solche Ballete auszusinnen und zu arrangiren, galt der Hofdichter Benserade. Aber auch Molière konnte sich solchen Aufträgen nicht entziehen.

Zu jener Zeit war der Hof der Schauplatz grossartiger Feste. Der König stand in seinem 26. Jahr, fühlte sich mächtig und gross, beglückt von der Liebe der sanften La Vallière, der er wie ein romantischer Ritter huldigte. Sein Hof sollte ein Sitz der Minne, der Schönheit und des Glanzes werden, und so liess er ein rauschendes Fest auf das andere folgen. Alle aber wurden an strahlender Pracht und poetischem Zauber von den Festlichkeiten übertroffen, welche der König in der Woche des 7. bis 13. Mai 1664 in Versailles veranstaltete. Scheinbar galten alle Ehren dieser rauschenden Festtage der Königin; in Wahrheit aber huldigte Ludwig damit nur der Geliebten, die sich bescheiden in der Menge der Zuschauer verbarg.

Die Festwoche von Versailles ist in ihrer Art charakteristisch für das Leben und den Sinn des jungen Monarchen, dessen Wille für seinen Hof Gebot, dessen Geschmack massgebendes Vorbild war; und so wollen wir uns einen Augenblick in den weitläufigen Park von Versailles zurückversetzen, um zu sehen, was der prachtliebende Monarch seinen Gästen zu bieten hatte.

Versailles war damals noch nicht zu einem grossartigen, aber steifen Fürstensitz umgewandelt. Das Schloss war nicht sehr geräumig, die Anlagen und der Wald umher aber waren ihrer Schönheit halber schon lange berühmt. Weite Rasenplätze, schattige Alleen und ein See erlaubten den Festordnern ihre Spiele über einen grossen Raum auszudehnen. Bei solchen Festlichkeiten gefiel man sich in der Darstellung einer fremden poetischen Welt, und wählte zu diesem Behuf mit Vorliebe Episoden aus einem romantischen Heldengedicht oder einem beliebten Roman.

Diesmal sollte sich die Gesellschaft in die Zauberwelt Ariost's versetzt glauben. In seinem »Rasenden Roland« erzählt der italienische Dichter von der Zauberin Alcine, die mit Hilfe ihrer magischen Künste auf einer fernen Insel einen wunderbaren Palast geschaffen, und in demselben das Ideal sinnlich glücklichen Lebens verwirklicht hat. Lust und Freude herrschen daselbst und ewige Feste in reizvollem Wechsel lassen die Bewohner der Insel die übrige Welt vergessen. Alcine hält durch ihre Zauberkraft viele tüchtige Ritter bei sich zurück. Unter andern auch den edlen Rüdiger, dem es aber endlich gelingt, den Bann zu brechen. Eine Freundin bringt ihm einen magischen Ring, und in dem Augenblick, da er ihn an seinen Finger steckt, bricht der Palast Alcinens und alle Pracht der Insel in Nichts zusammen. Dieses Leben auf Alcinen's Zauber-Insel und die endliche Befreiung der dort zurückgehaltenen Ritter sollte durch das mehrtägige Fest in Versailles zur Darstellung gebracht werden. Mehr als sechshundert Personen waren dazu eingeladen, die alle im Schloss und in den nahegelegenen Gebäuden untergebracht werden mussten. Dazu kam eine Armee von Dienern und Arbeitern, sowie die Schauspieler, Tänzer, Sänger und Musiker, die mit ihrer Kunst das Fest verschönen sollten. Versailles erhielt wirklich das Ansehen einer verzauberten Stadt, in der die gewöhnliche Stille auf ein Zauberwort dem geräuschvollsten Leben Platz machte. Der König hatte sich die Rolle Rüdiger's vorbehalten. Die Festlichkeiten begannen mit einem glänzenden Aufzug in einem eigens im Park dazu hergerichteten Amphitheater, zu dem die schönsten Alleen und herrlich geschmückte Triumphbogen führten. König Ludwig ritt dabei ein edles Ross, dessen Scharlachgeschirr von Gold, Silber und Edelsteinen funkelte. Er selbst trug eine Art griechischen Costüms, einen Harnisch aus Silberplättchen, der mit Goldstickereien und Juwelen bedeckt

war. Auf seinem Helm wallten feuerfarbene Federn und niemals erschien, wie der gedruckte Bericht über das Fest sagt, ein Mensch so erhaben über den andern Sterblichen, als König Ludwig in der kriegerischen Haltung und der anmuthvollen Gewandtheit seiner Jugend. Er ritt auf den Festplatz, begleitet von einem glänzenden Zug von Rittern, deren jeder in den Farben seines Hauses prangte, und inmitten seiner Leute einherzog, welche die alten Banner trugen. Dann kamen allegorische Gruppen, unter andern ein prachtvoll geschmückter Wagen, goldstrotzend und in bunten Farben leuchtend, auf welchem Apollo und die vier Zeitalter gruppirt waren. La Grange stellte den Gott dar, und Mlle. De Brie hatte als »ehernes Zeitalter« einige Verse der Huldigung an die Königin zu richten. Dann folgten die zwölf Stunden des Tags, die zwölf Zeichen des Thierkreises, Pagen, Hirten, die vier Jahreszeiten — von vier Mitgliedern des Molière'schen Theaters dargestellt — mit einem zahlreichen Gefolge von Gärtnern, Schnittern, Winzern und Pelze tragenden Greisen, ein Wagen mit einem von Bäumen beschatteten Berg, Pan (Molière) und Diana mit Gefolge, welche Wildpret trugen. Zwischen den verschiedenen Gruppen, die vor den Fürstinnen und den geladenen Gästen vorüberzogen, waren Musikbanden eingeschaltet. Lulli hatte das ganze musikalische Arrangement übernommen, auch die Musikstücke zu den Festlichkeiten selbst componirt. Ein Ringelstechen, in welchem der König sich auszeichnete, machte den Beschluss dieser ersten Abtheilung. Vier Genien — des Ueberflusses, der Freude, der Eleganz und des Wohllebens — richteten dann die Tafel für die Majestäten, und der Abend endete mit einem Concert und einer grossartigen Illumination des Parks. Am zweiten Abend wurde in einem mitten im Grünen errichteten Theater ein neues Lustspiel »La princesse d'Élide« gegeben. Das Stück war

von Molière in aller Eile geschrieben worden und war nur eine schwache Bearbeitung des Moreto'schen Lustspiels »El desden con el desden«, das in Deutschland unter dem Titel »Donna Diana« bekannt ist. Schon die Form des französischen Stücks beweist, dass wir es mit einer Gelegenheitsarbeit zu thun haben, die noch dazu unvollendet blieb. Nur der erste Act ist in Versen geschrieben; die andern sind in Prosa, da es dem Dichter an der nöthigen Zeit mangelte, seine Skizze auszuführen. Ohnehin war der Zweck des Stücks erfüllt, wenn es unterhielt und Gelegenheit zu glänzender Ausstattung bot. Darum waren auch die einzelnen Aufzüge durch Zwischenspiele mit Ballet und Gesang unterbrochen, die nur in leichter Beziehung zu dem Inhalt des Stücks standen. Ein andres Ballet, das auf einer besondern Bühne am Ufer des Sees und auf demselben zur Darstellung kam, zeigte noch einmal alle Wunder des Zauberpalastes, bis endlich Rüdiger den rettenden Ring an den Finger steckte und die ganze herrliche Welt in einem Feuermeer zusammenstürzte.

Solcher Art waren die Unterhaltungen in der berühmten Festwoche der »Ile enchantée« zu Versailles. Molière spielte mit seiner Gesellschaft noch einigemal. Er gab eine Wiederholung der »Fâcheux« und der Posse »Le mariage forcé« und gleichzeitig mit der letzteren noch drei Acte einer neuen Dichtung, die eine wichtige Phase in seiner dichterischen Entwicklung eröffnete. Das Schauspiel, das bei dem glänzenden Hoffest und vor einem frivolen, die Zerstreuung suchenden Publicum zum ersten Mal aufgeführt wurde, war »Tartuffe«! Es gefiel, und besonders König Ludwig spendete ihm lautes Lob. Aber gleichzeitig untersagte er doch dessen öffentliche Darstellung in Paris, weil man es leicht missverstehen und für einen Angriff auf die echte Frömmigkeit halten könnte. Wenn Molière geglaubt

hatte, die Kühnheit seines Werks werde unter dem Schutz der rauschenden Festlichkeit weniger bemerkt werden, und der Beifall des Hofs ihn vor späteren Anfechtungen sichern, so hatte er geirrt. Es begann vielmehr mit dem »Tartuffe« eine Reihe ärgerlicher Schwierigkeiten. Freilich erhielt Molière von dem König den unzweideutigen Beweis seiner Zufriedenheit durch die Bewilligung einer persönlichen Vergütung von zweitausend Livres, neben den viertausend, welche er der Schauspielgesellschaft für ihre Mühe auszahlen liess. Allein eine Geldsumme konnte Molière für die Unterdrückung seines Schauspiels nicht entschädigen. Und doch hätte er sich glücklich gepriesen, wenn ihm nur diese Kränkung in Versailles widerfahren wäre. Allein die Feste besiegelten auch sein eheliches Unglück. Das prunkvolle Treiben, die Zerstreuungen, der Glanz des Hofs wirkten berauschend auf Armande. Als Prinzessin von Elis war sie durch ihre elegante Tracht und mehr noch durch ihr ungewöhnliches Wesen aufgefallen, und hatte das Publicum entzückt. Hingerissen von den Schmeicheleien, die sie umflutheten, und von den Huldigungen der vornehmen Cavaliere, vergass sie sich. Die Chronique scandaleuse wusste genau zu erzählen, wem Armande ihre Gunst geschenkt habe, und der arme Molière, dem geschäftige Freunde davon Mittheilung machten, duldete schwere Qualen. Er zahlte die Gnade des Hofs mit theurem Preis, und während sein Herz blutete, musste er als echter Schauspieler noch ein fröhliches Gesicht machen und seinen König mit Possenspielen ergötzen! Seitdem war das Verhältniss zwischen den beiden Gatten gestört. Zwar kam eine Versöhnung zu Stand und die Geburt einer Tochter am 4. August 1665 schien die Vergangenheit zu tilgen. Aber was vermochte den Stachel aus Molière's Herzen zu entfernen, ihm die Ruhe und Sicherheit, das Vertrauen auf Armande zurückzugeben? Die Dichtungen, die in jener

Zeit entstanden, besonders der »Misanthrope«, sind redende Zeugen dafür, dass er unglücklich war. Auch währte der Friede nicht lang. Neue Misshelligkeiten entstanden, und die beiden Gatten lebten seitdem von einander getrennt. Um den Schein zu wahren, behielt zwar Molière die gemeinschaftliche Wohnung in der Stadt bei, aber krank, müde und tief verstimmt, suchte er die Stille des Landlebens auf. Er miethete in Auteuil, einem Vorort von Paris, ein kleines Landhaus, in das er des Abends nach den Geschäften, wie in ein rettendes Asyl flüchtete, und das gerade Raum genug hatte, auch noch ein paar Freunde zu beherbergen. Eine kleine Bibliothek, die zumeist aus griechischen und lateinischen Classikern bestand, und mehr noch der grosse Park umher, der ihm offen stand, gewährten ihm Trost. Sein Söhnchen war gestorben; seine Tochter übergab er, sobald sie etwas herangewachsen war, einem Pensionat zu Auteuil, um sie dem Einfluss der Mutter zu entziehen. Aber um nicht ganz allein zu sein, adoptirte er einen Knaben, Michel Baron, den Sohn einer fahrenden Schauspielerin, in dem er besonderes Schauspielertalent entdeckte. Baron wurde später einer der hervorragendsten dramatischen Künstler Frankreichs, erwies sich aber als eitel und undankbar. Schämte er sich doch nicht, später mit Armande, der Frau seines Wohlthäters, ein Liebesverhältniss anzuknüpfen! Indessen konnte sich Molière durch seine Flucht nach Auteuil nicht vor den täglichen Aufregungen und Gemüthsbewegungen bewahren. Seine Lage war gerade deshalb so peinlich, weil er sich nicht entschliessen konnte, völlig mit Armande zu brechen. Täglich führte ihn sein Amt auf der Bühne mit ihr zusammen; er musste mit ihr reden, mit ihr spielen, und empfand jedesmal aufs neue den Zauber ihres Wesens. Die Wunde seines Herzens konnte nicht verharrschen, da sie jeden Tag neu aufgerissen wurde. Allzu geschäftige Freunde

hinterbrachten ihm dabei getreulich alle Geschichten, die von seiner Frau umliefen, und die boshaft vergrösserten Gerüchte über ihre Liebesintriguen. Molière litt unsäglich. Eines Tags brachte sein Freund Chapelle die Rede auf dieses qualvolle Verhältniss und rieth ihm zu einem mannhaften Entschluss. Er würde in gleichem Fall anders handeln, meinte er. Wenn er wüsste, dass seine Geliebte andre Männer begünstige, würde er sie so verachten, dass er von seiner Leidenschaft alsbald geheilt wäre. Molière aber habe sogar noch die Macht sich zu rächen; als beleidigter Gatte könne er Armande einsperren lassen, und das wäre vielleicht das sicherste Mittel, um zur Ruhe zu kommen.

Molière liess seinen Freund ausreden. Statt aller Antwort fragte er ihn, ob er je geliebt habe?

»Ja«, antwortete Chapelle, »aber wie ein vernünftiger Mann lieben soll; ein Entschluss, den meine Ehre verlangt hätte, wäre mir nicht schwer gefallen; und ich erröthe für Euch, dass Ihr so schwanken könnt.«

»Ich sehe, Ihr habt nie geliebt«, erwiderte Molière, »sondern nur den Schein der Liebe für die Liebe selbst genommen. Ich will Euch nicht von den vielen Beispielen reden, welche die Macht der Liebesleidenschaft beweisen. Ich will Euch nur offen von mir und meiner Qual erzählen. Dann werdet Ihr einsehen, wie wenig man über sich selbst Herr ist, wenn man liebt. Ihr sagt, dass ich das menschliche Herz genau kenne, und ich gebe zu, dass ich mich bemüht habe, es zu ergründen. Nun hat mir mein Wissen zwar gesagt, dass man die Gefahr fliehen kann; aber meine Erfahrung lehrt mich nur zu sehr, dass es unmöglich ist, sie zu vermeiden. Das empfinde ich jeden Tag. Ich habe ein liebebedürftiges Herz, und da ich mich vergebens bemühte, diese Liebessehnsucht zu unterdrücken, suchte ich in ihr mein Glück, soweit man überhaupt mit einem empfindsamen Gemüth glücklich werden kann. Wohl wusste ich,

dass wenig Frauen eine aufrichtige Neigung verdienen; dass Selbstsucht, Ehrgeiz und Eitelkeit die Triebfedern aller ihrer Intriguen sind. Aber ich hoffte mein Glück dadurch zu sichern, dass ich ein unschuldiges Mädchen wählte. Ich habe meine Frau, so zu sagen, aus der Wiege gehoben, habe sie mit solcher Sorgfalt erzogen, dass jene Gerüchte entstanden, die ich nicht weiter zu erwähnen brauche. Ich bildete mir ein, dass die Gewohnheit ihr allmählig eine dauernde Neigung einflössen könne und habe alles Mögliche dafür gethan. Als ich sie heirathete, war sie noch jung, und ich bemerkte ihre bösen Neigungen nicht. Darum hielt ich mich für weniger unglücklich als die Mehrzahl der Ehemänner in meiner Lage. Die Ehe schwächte meine Liebe nicht; aber später fand ich meine Frau so gleichgiltig, dass ich begriff, wie erfolglos meine Bemühungen gewesen waren, und wie wenig ihre Gefühle für mich der Liebe entsprachen, die ich bei ihr zu finden wünschte. Ich machte mir selbst Vorwürfe über diese Empfindlichkeit, die mir lächerlich vorkam, und ich schrieb ihrem Charakter zu, was doch nur eine Folge ihrer geringen Neigung für mich war. Ich hatte nur zu viel Gelegenheit, mich von meinem Irrthum zu überzeugen, und die thörichte Leidenschaft, die sie bald für den Grafen Guiche hegte, machte zuviel Lärmen, um mich länger in meiner scheinbaren Ruhe zu lassen. Als ich zuerst davon hörte, bot ich alles auf, um mich selbst zu überwinden, denn ich wusste, dass ich *sie* nicht ändern könnte. Alle Kraft meines Geistes, und was sonst noch zu meinem Trost dienen konnte, rief ich zu Hilfe: ich machte mir klar, dass Armande's ganzes Verdienst in ihrer Unschuld bestehe, und somit seit ihrer Untreue geschwunden sei. Damals fasste ich den Entschluss, mit ihr so zu leben, wie ein anständiger Mann mit einer koketten Frau zu leben vermag, und der sich sagt, dass seine Ehre durch ihre schlechte

Aufführung nicht leiden kann. Allein ich sah mit Schmerz, dass eine Frau, die nicht einmal sehr schön ist, und das bischen Geist, das sie besitzt, meiner Erziehung verdankt, meine ganze Philosophie in einem Augenblick zu Schanden machen kann. In ihrer Gegenwart vergass ich alle meine Vorsätze; die ersten Worte, die sie zu ihrer Vertheidigung vorbrachte, überzeugten mich so völlig von ihrer Unschuld, dass ich sie wegen meiner Leichtgläubigkeit um Verzeihung bat. Aber meine Güte blieb ohne Einfluss auf sie. So habe ich mich denn entschlossen, mit ihr zu leben als wäre sie nicht meine Frau; aber wenn Ihr wüsstet, wie ich leide, Ihr hättet Mitleid mit mir. Meine Leidenschaft ist so gross, dass ich selbst für sie Partei nehme, und wenn ich sehe, wie unmöglich es mir ist, meine Liebe zu ihr zu besiegen, so sage ich mir, dass es ihr vielleicht ebenso schwer wird, ihren Hang zur Koketterie zu überwinden. Dann bin ich geneigt, sie mehr zu bedauern als zu tadeln. Ihr werdet mir sagen, dass nur ein Dichter auf solche Weise lieben kann; ich aber glaube, dass es nur diese eine Art von Liebe gibt, und dass die Menschen, die nicht ähnliches empfunden, niemals wirklich geliebt haben. Alles auf der Welt beziehe ich auf sie; ich denke nur an sie, und fern von ihr, hab ich keine Freude. Wenn ich sie sehe, schwindet die kalte Ueberlegung; dann bemächtigt sich meiner eine Bewegung, ein Entzücken, das man wohl empfinden, aber nicht beschreiben kann; ich sehe ihre Fehler nicht mehr, ich sehe nur ihre Liebenswürdigkeit. Ist das nicht der Höhepunkt des Wahnsinns?«

»Ich gestehe«, entgegnete Chapelle, »dass Ihr zu beklagen seid; mehr als ich dachte.«

Diese Unterredung, die wir in etwas abgekürzter Form hier wiedergeben, wird allerdings in einer anonymen Schmähschrift mitgetheilt, welche erst nach Molière's Tod erschien (1688), und seine Witwe mit ihrem Geifer

besudelte. Sie ist in der mitgetheilten Form gewiss nicht gehalten worden, denn Molière brauchte seinem Freund Chapelle nicht erst die Geschichte seiner Ehe zu erzählen. Aber andrerseits tragen die Worte, die Molière zugeschrieben werden, so sehr den Charakter der Wahrscheinlichkeit, sie athmen so durchaus das leidenschaftliche Gemüth des Dichters, dass eine wirkliche vertrauliche Aeusserung denselben schon zu Grunde liegen mag [23].

Diese Annahme ist um so glaubwürdiger, als uns eine zweite rührende Klage Molière's erhalten ist. »Bedauern Sie mich nicht«, sagte er eines Tags zu seinem Freund Rohaut, einem bekannten Arzt, »dass ich einen Beruf und eine Stellung habe, die zu meinem Gefühl und meiner jetzigen Stimmung so wenig passen? Ich sehne mich nach Ruhe, und mein Leben wird durch eine Menge gewöhnlicher und lärmender Geschäfte beunruhigt, an die ich anfangs nicht gedacht habe und welchen ich mich wider Willen widmen muss. Trotz aller möglichen Vorsicht bin ich doch in die unerquickliche Lage gerathen, in der sich alle Leute sehen, die sich leichtsinnig verheirathen.« — Oh, oh! entgegnete ihm Rohaut beschwichtigend. — »Ja, lieber Freund«, fuhr Molière fort, »ich bin der unglücklichste aller Menschen, und habe nur, was ich verdiene.« Und im Verlauf seiner Auseinandersetzung schrieb er sich die Hauptschuld an seinem Unglück zu. Er hätte wissen sollen, dass er für die Ehe zu ernst sei. Seine Frau sei lebhaft, geistvoll und lasse sich gern bewundern. Das stimme ihn misstrauisch; und doch wäre sie hundertmal unglücklicher als er, wenn sie ihrem Charakter Zwang anthun müsste. Ihrer Unschuld sicher, verschmähe sie jede Vorsicht und spotte seiner Schwäche. Er aber könne einer so liebenswürdigen Frau gegenüber seinen philosophischen Gleichmuth nicht bewahren!

In solcher Stimmung, zwischen Zorn und Liebe, Eifer-

sucht und Abscheu schwankend, suchte Molière Trost in der Poesie und schuf seinen »Misanthrope«, der sich, einem schmerzvollen Selbstbekenntniss gleich, aus der Tiefe des gequälten Dichterherzens emporgerungen hat. Auch im »Misanthrope« findet sich ein kokettes Weib, das mit der Liebe eines warmfühlenden Mannes spielt und denselben zur Verzweiflung bringt. Noch mehr. Bei der Aufführung übernahm Molière die Rolle des edlen Alceste, des Menschenfeinds, während Armande die frivole Celimène zu spielen hatte. In der Weihe einsamer Stunden hatte der Dichter sein ganzes Gefühl, sein Dulden und Hoffen, in diesem Schauspiel zum Ausdruck gebracht, und auf der lichtstrahlenden Bühne hatte er seine glühenden Verse dann, im Angesicht einer neugierigen Menge, an die noch immer geliebte Frau zu richten! Welche Pein und welche Wonne für den armen Mann! Aber wenn er glaubte, Armande rühren zu können, irrte er. Und so kamen auch Stunden, in welchen sich Erbitterung und Verachtung seines Herzens bemeisterten. In einer solchen Stimmung zeichnete er in seinem »George Dandin« das Bild eines herzlosen Weibes, das ihres Gatten Leben vergiftet. Das resignirte Wort »Vous l'avez voulu, George Dandin!« mit welchem Dandin den ersten Act beschliesst, sprach der Dichter auch für sich. Das ganze Stück aber endigt mit dem folgenden Spruch: »Wenn man, wie ich, eine böse Frau geheirathet hat, so kann man nichts besseres thun, als sich kopfüber in's Wasser stürzen!«

Auch später noch, und selbst in den übermüthigsten Possen schlug Molière manchmal unvermuthet einen Ton schmerzlichster Klage an. Mitten im Gelächter überkam ihn das Weh mit unwiderstehlicher Gewalt. Die Wahrheit der Charakteristik leidet darunter nicht Noth. Im Gegentheil erscheinen seine Personen nach solchen Schmerzensausbrüchen um so wahrer, und das ganze possenhafte Spiel

erhält einen reineren, edleren Zug. Wenn Molière später in seinem »Amphitryon« den von Zeus so schmählich hintergangenen Helden rufen lässt:

> Wie wenig fragt nach einem Lorbeerkranz,
> Wer tief im Herzen solche Wunden fühlt!
> Und ach, wie gern entsagt' ich allem Ruhm
> Um Frieden im Gemüth! Aufs Neue stets
> Führt Eifersucht mir die Gedanken wieder
> Auf meine Schmach,*

so scheint es kaum möglich, dass der Dichter solche bewegende Worte gefunden habe, ohne seines eignen Leids zu gedenken.

Mademoiselle Molière hat in unserer Zeit der Rettungen auch ihre Vertheidiger gefunden.** Am wärmsten tritt Edouard Thierry für sie ein, und es ist nur billig, wenn wir seine Meinung hier mittheilen. »Die Ehe«, sagt er, »machte den beiden das Haus zur Hölle; aber eine schlechte Wirthschaft setzt noch nicht nothwendig eine Schuld der Frau voraus. Unverträglichkeit der Charaktere genügt bei Eheleuten, und ein erstes Missverständniss wird oft entscheidend für das ganze Leben. Man sollte vor allem daran denken, dass Molière Armande immer liebte und entschuldigte, dass er noch in seinen letzten Stunden nach ihr als seinem Trost verlangte. Wer weiss, wie viel Unheil in einer solchen Ehe die Verleumdung Montfleury's oder eine zweideutige Schwägerin (Mutter) wie Madeleine oder eine verdächtige Vertraute wie Mlle. de Brie anstiften konnte? Armande war eine stolze Frau, und Misstrauen und ungerechte Vorwürfe vertrug

* Amphitryon III. 1. v. 19ff. Uebersetzung Baudissin.

** Bekanntlich war »Mademoiselle« die Bezeichnung für die bürgerlichen, wie »Madame« für die adeligen Frauen.

sie nicht. Sie rächte sich wegen des Verdachts, indem sie ihn durch ihre scheinbare oder wirkliche, immer aber gefährliche Koketterie mehrte. Sobald sie Witwe und frei war, und nur sich selbst Rechenschaft schuldete, untersagte sie sich jede Koketterie.« .... Nach Thierry hatte Molière, Sganarelle und Argan vergleichbar, zwei fixe Ideen: in der Ehe betrogen zu werden und gefährlich krank zu sein.[29]

Wir lassen es dahin gestellt, ob diese Vertheidigung genügen kann, und fragen, was man von einer Frau denken soll, die ihren Gatten muthwillig, aus Rache, in solcher Weise quält? Sollte wirklich Jemand glauben, Molière habe sich nur eingebildet krank zu sein, da ihn doch eine tückische Krankheit so früh dahinraffte? Und was die andre »fixe Idee« betrifft, so hat Armande jedenfalls nach Kräften dazu beigetragen, Molière in seinem Verdacht zu bestärken, und damit sein Leben vergällt. Die einzige Entschuldigung, die man vielleicht für sie vorbringen kann, ist der Hinweis auf die sittenlose Zeit und das Beispiel, das die andern Schauspielerinnen ihr gaben. Aufgewachsen in einer wenig bedenklichen Umgebung, gab sie sich wie sie war, und lebte, wie man in jenen Kreisen zu leben gewohnt war.





6. Molière und seine Freunde.

Das Bild der Zerfahrenheit, das uns das häusliche Leben des Dichters bietet, ist überaus unerquicklich. Trost in seinem Unglück fand Molière, wie wir gesehen haben, zunächst in der dichterischen Arbeit und in seiner Kunst; aber eine nicht mindere Stütze bot sich ihm in der warmen Freundschaft, die ihm hervorragende Männer widmeten.

Um ihn, den Dichter der »Précieuses ridicules«, der »École des maris« und des »Tartuffe« gruppirte sich die junge Schule, welche gegen die herrschende Richtung in der Literatur Front machte und eine wahrhafte Revolution im Reich des Geschmacks herbeiführte. Der Umschwung, der damals eintrat, war kaum weniger gewaltsam als jener, den einst Malherbe veranlasst hatte, und erinnert lebhaft an die Bewegung, zu welcher in unserem Jahrhundert die Romantiker den Anstoss gaben.

Ein seltener Freundschaftsbund verknüpfte die Dichter, welche damals entschieden für die neuen literarischen Anschauungen eintraten. In ihren Werken fand der Geist der französischen Nation, wie sich derselbe in einem mehr als zweihundertjährigen wichtigen Zeitraum offenbarte, den vollendeten Ausdruck. Man gedenkt bei diesem Verhält-

niss der innigen Freundschaft, welche Goethe und Schiller mit einander verband und so segensreiche Folgen für die deutsche Literatur aufzuweisen hatte.

Ein schönes Denkmal dieser Harmonie zwischen den hervorragenden Dichtern der classischen Epoche findet sich in La Fontaine's Roman »Psyché« (1669). In der Einleitung zum ersten Buch blickt der Verfasser auf eine noch nicht lang verflossene Zeit zurück, und erzählt: »Vier Freunde, die sich auf dem Parnass hatten kennen lernen, bildeten eine Art Gesellschaft, die ich Akademie nennen würde, wenn sie mehr Theilnehmer gehabt und die Musen ebenso sehr wie das Vergnügen berücksichtigt hätte. Vor allem hatten sie jede geregelte Conversation und alles, was nach akademischem Vortrag schmeckte, verbannt. Wenn sie bei ihren Zusammenkünften genug von ihren Vergnügungen gesprochen hatten und der Zufall sie auf eine wissenschaftliche oder literarische Frage führte, benutzten sie allerdings die Gelegenheit darüber zu reden. Nie aber hielten sie sich zu lang bei einem Gegenstand auf, sondern flogen von einem zum andern, wie die Bienen, welche mannigfache Blumen auf ihrem Weg finden. Neid, Missgunst und Kabale fanden bei ihnen keine Stätte. Sie verehrten die Werke der Alten, zollten den Dichtungen der Modernen das schuldige Lob, sprachen von ihren eignen Arbeiten mit Bescheidenheit, und theilten einander aufrichtig ihre Ansichten mit, wenn einer von ihnen in die Krankheit des Jahrhunderts verfiel und ein Buch verfasste, was freilich selten vorkam.«

»Polyphile — wie ich einen der Freunde nennen will — litt an dieser Krankheit am stärksten. Die Schicksale der Psyche schienen ihm geeignet, in einer Erzählung gefällig behandelt zu werden. Lange Zeit arbeitete er daran, ohne Jemanden ein Wort davon zu sagen; endlich aber berichtete er den drei Freunden von seinem Plan,

nicht um sie zu fragen, ob er überhaupt damit fortfahren solle, sondern um ihren Rath zu hören, wie er weiter zu arbeiten habe. Jeder sprach nun seine Ansicht aus, Polyphile aber nahm davon nur was ihm gefiel. Als das Werk fertig war, bat er seine Freunde um eine Zusammenkunft an einem bestimmten Tag, damit er es ihnen vorlese. Acanthe schlug, wie gewöhnlich, einen Spaziergang ausserhalb der Stadt vor, nach einem entlegenen Punkt, wohin wenig Menschen kämen. Dort würden sie nicht gestört, und könnten bei geringerem Lärmen mit grösserem Vergnügen zuhören. Acanthe liebte die Gärten, Blumen, schattigen Plätze über alles. Polyphile glich ihm in diesem Punkt, nur liebte er, wie man wohl sagen darf, alle guten Dinge. Die Leidenschaften, die ihre Herzen mit Sehnsucht erfüllten, fanden auch in ihren Dichtungen Ausdruck und bildeten einen Hauptcharakterzug derselben. Beide Männer neigten zur Lyrik, aber sie unterschieden sich dadurch, dass Acanthe in seinen Gedichten rührender, Polyphile dagegen farbenreicher war. Von den beiden andern Freunden, die ich Ariste und Gélaste nennen will, war der erste ernsthaft ohne beschwerlich zu sein, der zweite sehr heiter.«

Die vier Freunde waren, wie man leicht erräth, die in der französischen Literatur gleich hervorragenden Männer, La Fontaine, Racine, Boileau und Molière. La Fontaine bezeichnet sich selbst mit dem Namen Polyphile, »der Vielliebende«; Acanthe ist Racine, der scharfen und satirischen Geistes war und deshalb nach dem scharf geschnittenen und spitzen Blatt der Acanthuspflanze genannt wird. Boileau, der charakterfeste junge Mann, der mit seinem ruhigen Verstand den richtigen Weg erkannte und auch in der Dichtung auf die sorgfältigste Beobachtung der Wahrheit drang, wird von La Fontaine mit Ueberzeugung Ariste, »der Beste«, genannt, während Molière, der Verfasser so vieler lustiger Stücke, als Gélaste, d. h. der

Spötter, der Lacher erscheint, mochte er auch noch so trübselig gestimmt sein.

Von ihnen allen war Molière weitaus der bekannteste und populärste Mann. Der älteste war La Fontaine, der 1621 geboren, um ein Jahr mehr als sein Freund zählte. Wohl hatte er schon eine Reihe von Dichtungen veröffentlicht, eine Nachbildung des Terenz'schen »Eunuchus« versucht, und eine Reihe von Gedichten und poetischen Episteln verfasst, aber von den Fabeln, die seinen Namen unsterblich machen sollten, erschienen erst in den Jahren 1668 und 1669 die ersten sechs Bücher. Doch war er in der feinen Pariser Gesellschaft schon früher sehr beliebt. Foucquet hatte ihm eine Pension ausgesetzt und dadurch den Aufenthalt in Paris möglich gemacht. Dass La Fontaine von Molière's Lustspielen entzückt war, haben wir schon gelegentlich des grossen Fests in Vaux erwähnt. Da war denn eine persönliche Bekanntschaft nicht schwer. Andrerseits war La Fontaine mit Jean Racine in engeren Verkehr getreten. Beide stammten aus der Champagne. Château Thierry, die Vaterstadt des ersteren, liegt nicht weit von La Ferté Milon, Geburtsort des letzteren. Dennoch scheinen sich die beiden erst in Paris getroffen zu haben. Racine war zwar 18 Jahre jünger als La Fontaine, aber die gleiche Stimmung und die Freude am Lebensgenuss, welche beide beseelte, glich den Unterschied der Jahre aus. Wie lebhaft und vertraut ihr Verkehr mit einander war, geht aus ihren Briefen hervor, die uns noch erhalten sind. So schrieb Racine am 11. November 1661 aus Uzès im Languedoc, wohin er sich zu seinem Oheim begeben hatte, an seinen Freund:

»Seitdem ich scheidend mich von Euch gewandt,
Sah ich auf meinen Reisen manches Land.

Doch das hinderte mich nicht, ebensoviel an Sie zu denken wie damals, als wir uns jeden Tag sahen.« Von

Poesie ist in den Briefen nicht viel die Rede. Racine weiss, dass sein Freund eine gut besetzte Tafel und schöne Damen liebt. Darum meldet er ihm von seinen Reiseerfahrungen, wie sehr ihn die erste Olive, die er vom Baum gepflückt, durch ihre Bitterkeit enttäuscht habe, wie man leider Oel statt der Butter in diesem Land benutze, aber vortreffliche Saucen damit mache. Zuletzt bricht er in ein begeistertes Lob der Frauen des Languedoc aus; jede Bäuerin, jede Schuhflickerin könne an Schönheit mit den schönsten Damen von Paris wetteifern. Racine hatte um jene Zeit durch einzelne Gedichte die Aufmerksamkeit auf sich gezogen; als er im Jahr 1662 nach Paris zurückkehrte, dachte er ernstlich an dramatische Arbeiten, aber zugleich bahnte er sich den Weg zum König, dem Quell aller Gnaden. Eine Ode, die er 1663 auf Ludwig's Genesung nach schwerer Krankheit schrieb, gewann ihm eine königliche Pension von 600 Livres jährlich. Er sprach dafür in einer zweiten Ode »la Renommée aux Muses« seinen Dank aus, wurde nun auch bei Hof vorgestellt und wusste sich bald auf diesem gefährlichen Boden mit Gewandtheit zu bewegen. Sein Dankgedicht erwarb ihm aber auch die Bekanntschaft mit Boileau. Racine's Freund, der Abbé Le Vasseur, brachte dasselbe eines Tags dem Kritiker, der trotz seiner jungen Jahre schon grosses Ansehen hatte und nicht minder gefürchtet war. Boileau las die Ode aufmerksam, beurtheilte sie wohlwollend und begleitete sie mit vielen kritischen Bemerkungen, welche Le Vasseur natürlich seinem Freund brieflich wiederholte. Dieser schrieb dankbar zurück (Dec. 1663): »Ich habe Ihren schönen und grossen Brief gelesen und manchen schwierigen Punkt gefunden, bei dem ich stockte, und andre wieder, bei welchen ich Sie leicht für mich gewinnen könnte. Ich bin übrigens dem Kritiker sehr verpflichtet und verehre ihn hoch. Ich weiss nicht, ob es mir eines

Tags gestattet sein wird, seine persönliche Bekanntschaft zu machen.« Das klang wie eine bescheidene Anfrage. Le Vasseur theilte Racine's Wunsch Boileau mit und führte ihn bei demselben ein. Die beiden Männer, die im Alter nicht viel verschieden waren, — Boileau war 1636 geboren — schlossen sich alsbald an einander an und ihre Freundschaft dauerte bis zum Tod Racine's. Boileau konnte nun auch zwischen seinem neugewonnenen Freund und Molière vermitteln, die sich wohl schon kannten, aber, wie es scheint, doch einander fern standen. Die Briefe Racine's lehren uns, dass er im Herbst 1663 eine Tragödie die »Thébaide« vollendete, sie aber zuerst dem Theater des Hôtel de Bourgogne anbot. Dort verschob man die Aufführung länger, als es die Ungeduld und Eitelkeit des reizbaren Dichters vertragen konnte. Und so überliess er sein Werk der rivalisirenden Bühne, deren Director er schon kannte und zeitweise besuchte, dem er aber früher seine Dichtung nicht hatte anvertrauen wollen. In Folge dessen wurde die »Thébaide« im Sommer 1664 von Molière zur Darstellung gebracht. Die Anekdote, welche erzählt, dass Molière ein früheres Stück Racine's »Théagène et Chariclée« zurückgewiesen, dem jungen Dichter aber dafür den Stoff der »Thébaide« empfohlen habe, ist nach dem Gesagten historisch nicht mehr haltbar.

Im Jahre 1664 muss sich denn auch jener intime Verkehr zwischen den vier Dichtern entwickelt haben, von dem La Fontaine erzählt *. Der Bericht desselben über den Ausflug, den sie zusammen machten, gewinnt durch die Kenntniss der Verhältnisse an besonderem Interesse.

* In dem weiteren Verlauf seiner Erzählung spielt La Fontaine auf Racine's »Andromaque« an, die 1667 erschien. Damals waren aber Molière und Racine nicht mehr so befreundet, und wenn La Fontaine auch den gemeinsamen Ausflug in jene Zeit verlegt, so schildert er doch den Verkehr der Freunde, wie er nur in früheren Zeiten bestand.



In dem ersten Buch der »Psyché« fährt La Fontaine nämlich fort: »Acanthe's Vorschlag wurde angenommen. Ariste bemerkte, es seien in Versailles neue Verschönerungen gemacht, die man sehen müsse. Er schlug vor, in der Frühe aufzubrechen, um dieselben mit Musse betrachten zu können, nachdem sie die Abenteuer der Psyche gehört hätten. Der Ausflug wurde sogleich beschlossen und schon am folgenden Tag ausgeführt. Die Tage waren noch lang genug und die Jahreszeit schön: es war im vergangenen Herbst.«

In Versailles angekommen, betrachtet die Gesellschaft zunächst die Menagerie und die Orangerie. Die letztere weckt in Acanthe die Erinnerung an den sonnigen Süden, in dem er längere Zeit gelebt hat, und begeistert ihn zu einem Gedicht. Nach der Mahlzeit besuchen die vier Freunde das Schloss, bewundern die Gemächer des Königs, durchstreifen dann die Gärten und lassen sich zuletzt in einer kühlen Grotte nieder, um die Mittagshitze zu vermeiden. Dort setzen sie sich in die Runde um Polyphile, der seinen Roman zu lesen beginnt. Er liest bis zu der bekannten Katastrophe, wo Psyche gegen das Verbot ihres Gatten ihn im Schlummer überrascht, um ihn zu sehen, einen Tropfen heissen Oels auf ihn fallen lässt und ihn so erweckt. Dann unterbricht er seine Vorlesung, weil ihm das Weitere zu traurig erscheint. Acanthe aber erklärt, dass er sich gern rühren lasse und sich nicht schäme zu weinen. Gélaste räth dem Verfasser, den pathetischen Ton etwas zu mildern, weil der Eindruck seines Werks dann noch grösser sein werde. Ariste, der bis dahin geschwiegen hat, stimmt nun Gélaste bei. »Es ist gut, wenn man sich seinem Gegenstand anpasst; aber noch besser, wenn man seinem Genius folgt.« Polyphile gesteht, dass es ein Fehler von ihm sei, Heitres und Trauriges zu mischen, aber in diesem Punkt werde er sich nicht bessern. So erscheint ein jeder

der Freunde in La Fontaine's Erzählung seinem wahren Charakter entsprechend dargestellt.

Es wird nun beschlossen eine Pause zu machen und sich etwas zu ergehen. Die Unterhaltung berührt bald eine allgemeine Frage. Gélaste behauptet, es sei besser zu lachen als sich rühren zu lassen und zu weinen. Er stellt den Satz auf, dass unter gleichen Verhältnissen der gesunde Theil der Menschheit das Lustspiel dem Trauerspiel vorziehe. Man könne des Spiels, des Wohllebens, der Liebe überdrüssig werden, aber niemals des Lachens. Ariste vertheidigt ihm gegenüber die ernste Dichtung; die höchste, edelste, ja, so paradox es laute, die angenehmste Regung sei die des Mitleids. Gélaste erregt durch seine witzige Beweisführung Heiterkeit bei seinen Freunden, wird aber von dem logischen Ariste immer wieder auf die Hauptfrage, die er umgehe, zurückgewiesen. So entspinnt sich ein geistvoller, scherzhafter Kampf zwischen beiden, den Gélaste endlich mit der Erklärung beendigt, er werde nicht mehr antworten, denn es sei genug geredet worden. Nur dürfe man ihn nicht für besiegt halten, sonst fange er gleich wieder von neuem an. Nach einem kurzen Spaziergang, der sie auch zu den Baulichkeiten führt, die noch von den Maifesten her stehen, lassen sich die Freunde am Ufer eines Bachs im Grünen nieder, und Polyphile beendet seine Vorlesung, die bis zum Abend währt, sodass sie erst im Mondschein nach Paris heimfahren können.

Aehnliche Ausflüge fanden öfters statt, und man sah sich mehrmals in der Woche. Gewöhnlich traf man sich bei Boileau, der im Faubourg Saint-Germain in der Rue Colombier wohnte. An die genannten Dichter schloss sich ein weiterer Kreis von Bekannten an, unter denen besonders Chapelle und Furetière zu nennen sind. Letzterer machte sich später durch sein Wörterbuch, mit dem er

der Akademie zuvorkam, und seinen »Roman bourgeois« bekannt. Lulli, der mit Molière so oft gemeinsam für die königlichen Feste zu arbeiten hatte, fehlte auch nicht, so wenig wie eine Schaar junger vornehmer Edelleute, welche ihr Vergnügen ausserhalb ihrer Kreise suchten, die Schauspielerinnen umschwärmten und mit den Dichtern und Schauspielern zechten.

Denn man muss nicht glauben, dass die Freunde immer so ernsthaft und verständig geblieben wären, wie sie La Fontaine schildert. Zwei von ihnen waren junge Leute, welchen das Leben noch heiter entgegen lachte. Boileau hatte sich seit einigen Jahren von dem Zwange der Advocaturgeschäfte befreit und fühlte sich wohl in seiner Unabhängigkeit; Racine war einer noch stärkeren Tyrannei entschlüpft. Die strenggläubigen Jansenisten von Port-Royal hatten seine Erziehung geleitet, und seinen weltlichen Sinn zu ändern gesucht. Er aber hatte die Fesseln gebrochen, hatte sich den Musen geweiht und war hinüber geflüchtet in die Welt des Theaters, wo er für Schönheit, Poesie und heitren Lebensgenuss schwärmte.

Es ging oft laut und lustig her in dem abgesonderten Zimmer der Schenke, wo sich dieser Kreis von Dichtern, Künstlern und Junkern zusammenfand. Wenn Racine früher schon aus Uzès an La Fontaine geschrieben hatte, er müsse jetzt mit dem Ernsthaften ernsthaft sein, wie er früher mit ihm und den andern Wölfen, seinen Freunden, Wolf gewesen sei (comme j'ai été loup avec vous et avec les autres loups vos compères), so war er nun wieder ganz »Wolf« um in seinem Bild zu bleiben. In übermüthiger Laune hielt man in diesem Kreis Gericht über die geschmacklosen Führer der süsslich-faden Modeliteratur, über die gelehrten und doch hohlköpfigen Kritiker, die dem Publicum ihre engen Ansichten aufdrängen wollten. Wer von den Genossen der Tafelrunde sich einen Verstoss

gegen die Sprache oder die Logik zu Schulden kommen lasse, hies es, müsse zur Strafe ein paar Verse aus Chapelain's »Pucelle« lesen. Wäre das Vergehen gar zu gross, dann sei eine ganze Seite Chapelain darauf zu setzen, und das galt soviel wie Todesstrafe. Hier entstand denn auch die Satire gegen den verhassten Aristarchen, »Chapelain decoiffé«, eine Parodie der berühmten Scene zwischen Don Diego und dem Grafen Gormas in Corneille's Cid. Chapelain und La Serre streiten sich dort über die Pension, welche Chapelain erworben hat. Der heftige Wortwechsel endet nicht wie im Cid mit einem Schlag auf die Wange, den Don Gormas dem greisen Vater Rodrigo's gibt, sondern damit, dass La Serre seinem Gegner die Perrücke vom Kopfe reisst, worauf Chapelain, gleich Diego, seine Verzweiflung in einem Monolog ausspricht, und seinen herbeieilenden Freund Cassaigne zur Rache auffordert. Richtig kommt es alsbald zu einem Kampf, in dem freilich statt der Schwerter nur harte Verse erklingen. Furetière wurde als der Hauptverfasser der Satire genannt, doch heisst es, dass auch die andern Genossen mitgeholfen hätten und böse Zungen fanden sich ja genug unter ihnen.

In derselben Schenke soll Racine die erste Idee zu seinen »Plaideurs«, jener geistvollen, in Aristophaneischer Manier gehaltenen Posse gefunden haben, als Boileau eine ergötzliche Scene schilderte, die er als junger Advocat selbst erlebt hatte. Racine deutet das in seiner Vorrede zu den »Plaideurs« nur leise an, indem er von den Freunden spricht, die ein Stück in der Weise des Aristophanes auf der französischen Bühne zu sehen wünschten. Die »Plaideurs« fallen freilich schon in eine spätere Zeit (1668), in der Racine nicht mehr mit Molière befreundet war. Aber wir sehen doch auch aus dieser Notiz, in welcher Weise die jungen Leute zusammen lebten. Noch im Jahr 1671 schreibt Frau von Sévigné in einem ihrer Briefe, dass ihr

leichtsinniger Sohn Charles sich in Saint-Germain mit Ninon und der Schauspielerin Champmeslé herumtreibe, und dass Despréaux (Boileau) natürlich auch dabei sei! Vierzehn Tage später berichtet sie von den vergeblichen Bemühungen, ihren Charles aus den Fesseln der gefährlichen Ninon zu reissen. »Eine kleine Schauspielerin ist noch dabei, und Despréaux und Racine: da gibt's köstliche Soupers, will sagen Teufeleien!« [30]

An diesen lärmenden Gelagen nahm Molière wohl nur selten Theil, und wenn er es that, war er keiner der ausgelassenen Zecher. Seine Brust war schon krank und er litt zeitweise an Blutspeien. Da galt es sich zu schonen. In seinem Landhaus zu Auteuil lebte er zurückgezogen, nur sich und seinen trüben Gedanken überlassen, wenn ihn die Geschäfte seiner Direction nicht in die Stadt und zur Thätigkeit riefen. Allerdings kamen die Freunde häufig zu ihm hinaus, zumal als Chapelle in demselben Haus sich eingemiethet hatte, und fanden an ihm stets einen freundlichen Wirth. Manche heitre Anekdote lief über diese Besuche um. So wird erzählt, dass Lulli, Boileau und andre eines schönen Abends nach Auteuil gekommen seien. Die Stunden verstrichen unter Scherzen und in fröhlicher Laune. Molière zog sich bei Zeiten zurück, da ihm der Genuss des Weins schon untersagt war, bat aber seine Gäste, sich nicht stören zu lassen. Diese zechten denn auch die ganze Nacht hindurch und geriethen gegen Morgen in eine verzweifelte Stimmung. Sie fanden, dass das Leben ein Uebel sei und dass es am besten wäre, es zu enden. In feierlicher Procession wollten sie zur Seine ziehen, um sich ins Wasser zu stürzen. Die Diener erschracken und weckten ihren Herrn. Molière eilte herbei, und fand in seiner Geistesgegenwart das richtige Mittel die Trunkenen zurückzuhalten. Er warf ihnen vor, dass sie sich bei Nacht und ohne ihn ins Wasser stürzen

wollten. Nein, eine solche That müsse unter gebührender Feierlichkeit bei hellem Tag ausgeführt werden. Er lade seine Freunde ein, jetzt ein wenig zu ruhen, und um neun Uhr des Morgens werde er sie selbst zum Flusse führen. Dieser Vorschlag gefiel allen, sie gingen zu Bett, und zur bestimmten Stunde fand sich keiner ein, den finsteren Vorsatz auszuführen. Racine bestätigt allerdings diese Geschichte, allein da er nicht gegenwärtig war, ist auch sein Zeugniss nicht sicher, und die Anekdote trägt doch gar sehr das Gepräge einer nachträglichen Verbesserung.

Racine war nicht lang in freundschaftlichem Verkehr mit Molière. Das schöne Verhältniss wurde durch leidige Theaterfragen getrübt. Racine liess auf seine »Thébaide« ein Schauspiel »Alexandre« folgen. Molière hatte es zur Aufführung angenommen und die erste Vorstellung fand am 5. December im Palais-Royal statt. Vierzehn Tage später kündigte das Hôtel de Bourgogne dasselbe Stück von Racine an. Mit der Aufführung im Palais-Royal unzufrieden, hatte der Dichter sein Werk der rivalisirenden Bühne gebracht, die mit Freuden die Gelegenheit benutzte, Molière in peinlichster Weise zu überraschen und zu demüthigen. Dieser fühlte sich schwer gekränkt, und mit Recht. Er hatte Racine's erstes Drama, das im Hôtel de Bourgogne missachtet und verzögert worden war, aufgeführt, und nun wurde ihm so gelohnt. »Schreib's zu dem andern«, mochte auch er sagen; er war ja reich an Erfahrungen! Wenn man auch zu Racine's Entschuldigung anführt, dass er durch die schlechte Darstellung des »Alexandre« seine ganze Zukunft bedroht gesehen habe, und dass man mit ihm als einem jungen verzweifelten Dichter nicht so streng ins Gericht gehen solle, so muss doch bemerkt werden, dass das Gehässige seiner Handlungsweise hauptsächlich in der Heimlichkeit lag, mit der er zu Werke ging.

Auch später finden wir ihn noch in einem kleinen Krieg mit Molière. Als er 1667 seine »Andromaque« im Hôtel de Bourgogne aufführen liess, gewann er für die Gesellschaft des ersteren Theaters die Schauspielerin Du Parc, die bis dahin zu der Truppe des Palais-Royal gehört und die in den wenigen Aufführungen des »Alexandre« daselbst sehr gefallen hatte. Mademoiselle Du Parc, die seit einigen Jahren Witwe war, hatte Racine's Herz gewonnen, und liess sich unschwer bewegen, Molière abtrünnig zu werden. Sich zu revanchiren, führte das Palais-Royal bald darauf eine Parodie der »Andromaque« auf, die der Advocat Subligny unter dem Titel »La folle querelle« verfasst hatte.

Grund genug zu einem gänzlichen Bruch zwischen Molière und Racine wäre also vorhanden gewesen. Doch scheint derselbe durch die Vermittlung der Freunde vermieden worden zu sein, und nach einer Zeit der Spannung wenigstens äusserlich ein erträgliches Verhältniss sich wieder gebildet zu haben.

Es gilt nun vor allem, zu erkennen, in welcher Weise die vier erwähnten Dichter auf einander wirkten und ihre Entwicklung gegenseitig förderten. An Verschiedenheit der Ansichten und des Geschmacks fehlte es bei ihnen nicht, wenn sie auch in der Hauptsache einig waren. Molière und La Fontaine liebten z. B. die Werke der älteren französischen Literatur; sie kannten die alten scherzhaften Erzählungen, an welchen sich die früheren Jahrhunderte erheitert hatten, die Fabliaux, die dramatischen Spiele der »Sots« und der »Enfants sans souci«; sie erfreuten sich an Rabelais und nahmen willig in ihren Werken auf, was ihnen die alte Zeit für ihre Zwecke bot. Boileau und Racine mochten von dieser Vorliebe für die älteren französischen Dichter und Erzähler nichts hören; sie waren völlig vom classischen Geist beseelt und sahen kein Heil

ohne denselben. Die Nachahmung der griechischen Muster hätte leicht jede originelle Thätigkeit bei ihnen beeinträchtigen können, und ein Gegengewicht war desshalb von grossem Nutzen. Auf dem französischen Parnass — um uns einer Ausdrucksweise jener Zeit zu bedienen — wandelte eine vornehme Gesellschaft, mit harmonisch abgemessenem Schritt, schön und würdevoll. Die Monotonie aus dem Leben derselben verbannt zu haben, ist das Verdienst Molière's und La Fontaine's, die volksthümlich blieben, und dem Volk immer nahe stehen werden.

Welchen Einfluss Molière, trotz seiner Entfremdung, auf Racine ausgeübt hat, lässt sich allerdings schwer ermessen; aber dass derselbe ausserordentlich gewesen sein muss, ist klar. Für einen Dichter, der wie Racine die Leidenschaften in ihrem innersten Grund erfasste, und mit seiner meisterhaften Sprache jede feine Regung des Herzens auszudrücken wusste, der aber auch in Gefahr war, sich in allzugrosser Eleganz und Weichheit zu verlieren, mussten so männlich feste, klare, von wahrem Gefühl und echter Leidenschaft nicht minder belebte Werke wie der »Misanthrope« und »Tartuffe« ganz besondere Lehren enthalten. Den grössten directen Einfluss auf die Freunde übte indessen unstreitig Boileau.

Es ist hier nicht der Platz, dessen Ideen und Bestrebungen eingehend zu behandeln. Aber wir müssen doch noch einmal daran erinnern, dass er an der Spitze der Reaction gegen den literarischen Ungeschmack stand, dass er gegen die Tyrannei der pedantischen Aesthetiker seiner Zeit ankämpfte und für eine freiere, idealere Auffassung der Dichtung und ihrer Aufgabe eintrat. Wenn ihm die heutige Zeit nicht Recht geben kann, dass er die antike Poesie in ihrer Hoheit und einfachen stylvollen Grösse als einziges Muster hinstellte, so kann man doch nicht bestreiten, dass er, im Gegensatz zu der erbärmlichen Richtung der früheren

Zeit, das Verständniss für echte Schönheit besass, und von den Dichtern seiner Zeit zuerst wieder nachdrücklich Wahrheit und Natürlichkeit verlangte. Er hasste das Gemeine. »Was ihr auch schreibt, vermeidet die Gemeinheit!« * rief er, und ein ander mal betonte er die Rechte des gesunden Menschenverstands:

Drum liebt die Klarheit! Sie allein vermag
Dem, was Ihr schafft, den vollen Werth zu geben!**

Streng in seinen Anforderungen, war er ohne Nachsicht für die hohle Pedanterie, die sich als poetische Begabung pries und selbstgefällig auf allen Gebieten spreizte. — »Zwischen dem Mittelmässigen und dem Schlechten gibt es keinen Unterschied!« *** rief er, und betonte, dass die höchste Poesie und die Wahrheit immer vereinigt seien:

Die Wahrheit nur ist schön und liebenswerth!****

Da er für diese Anschauungen mit Begeisterung eintrat, ist es natürlich, dass er bei der engen Verbindung mit den ihm befreundeten Dichtern die Entwicklung der Literatur wesentlich beeinflusste. Unverkennbar zeigt sich dies besonders in der Geschichte Racine's, der ihm allerdings auch seinem ganzen Wesen nach am nächsten stand. Damit wollen wir Racine's Verdienst nicht schmälern. Aber dass sich sein Talent so rasch und in der idealen Richtung entfaltete, verdankte er gewiss zum guten Theil dem Umgang mit dem feinfühlenden und geschmackvollen Freund.

---

* Art Poétique I. 79.
** A. P. I. 37.
*** A. P. IV. 31.
**** Epitre IX., v. 43.

Wenn man in der Geschichte der deutschen Literatur nach dem Beispiel eines Freundschaftsbundes sucht, der sich etwa mit dem vergleichen liesse, den Boileau und Racine mit einander geschlossen hatten und ihr Leben lang anfrecht erhielten, so darf man vielleicht an des kritischen Merck Stellung zu dem jugendlichen Goethe erinnern. Die »Thébaide«, Racine's erste dramatische Arbeit, war noch ganz im Stil der älteren Tragödie verfasst. Sein zweites Stück »Alexandre« fiel schon in die Zeit, da er mit Boileau bekannt war, und zeigte bereits einen deutlichen Fortschritt. Allein es war doch weit entfernt, Boileau zu befriedigen, der vielmehr in seiner dritten Satire mit einem Anflug von Spott darüber spricht. Der Held der Tragödie, Alexander der Grosse, ist ein liebegirrender Ritter im Geschmack der Scudéry'schen Romane. In der erwähnten Satire nun lässt Boileau einen verbildeten Landjunker erklären, er verstehe nicht, warum man Racine's Alexander lobe, der doch kein zartes Wort zu reden wisse. Boileau's Tadel war verhüllt, aber doch unverkennbar, und im Gespräch mit dem Dichter mag er energisch auf die Unwahrheit in der Charakteristik der einzelnen Personen und die allzu weichliche Haltung des Ganzen hingewiesen haben. Zwei Jahre später dichtete Racine seine »Andromaque«, mit welcher er eine neue Bahn betrat und die glänzendste Epoche der französischen Tragödie eröffnete (1667). Wir haben in La Fontaine's Bericht über den Ausflug nach Versailles gesehen, wie ernst und hoch Boileau die Aufgabe der Poesie erfasste. Dass er auch auf die Schönheit der Sprache und die sorgsamste Ausbildung der Form das grösste Gewicht legte, ist bekannt. Er lehrte Racine, wie er selbst sagt, »à rimer difficilement«, d. h. er verlangte, dass sich der Dichter nicht mit nachlässig gebauten, rasch hingeworfenen Versen begnüge, sondern seine Arbeiten gewissenhaft feile. Andererseits aber stand

er seinem Freund auch in den schweren Stunden der Entmuthigung zur Seite, unterstützte ihn im Kampf gegen die Feinde und stärkte ihn in seinem Selbstvertrauen. In ähnlicher Weise ergriff er Molière's Partei, wie wir schon gesehen haben, und bei Gelegenheit des »Tartuffe« noch deutlicher sehen werden.

Dass in dem Freundeskreis häufig die wichtigsten literarischen und ästhetischen Fragen behandelt wurden, ist nach dem Gesagten klar, und wäre selbst dann nicht zu bezweifeln, wenn wir auch keine Nachricht davon besässen. Allein neben directen Ueberlieferungen haben sich auch einzelne Erinnerungen an derlei Debatten in der Form von Anekdoten erhalten. So heisst es, eines Tags hätten La Fontaine und Boileau über die Gewohnheit der Dramatiker gestritten, die Personen auf der Bühne ihre geheimen Gedanken bei Seite aussprechen zu lassen. La Fontaine habe sich gegen diesen Gebrauch als eine Unwahrscheinlichkeit erklärt, Boileau habe ihn vertheidigt. Die beiden wären in Eifer gerathen, und Boileau habe endlich laut gesagt: »La Fontaine weiss nicht, was er spricht, er hat keinen Menschenverstand!« In der Hitze des Streits habe der Fabeldichter diese Bemerkung überhört und weiter geredet. Da sei Boileau in Lachen ausgebrochen. »Ich sage Ihnen alle mögliche Grobheiten, ohne dass Sie dieselben hören. Wollen Sie noch behaupten, dass man nicht »bei Seite« sprechen kann?«

Ein andermal handelte es sich um ein Epigramm, das Boileau verfasst hatte. Racine schlug eine Aenderung darin vor, um einen Vers wohltönender zu gestalten. Molière verwarf die Correctur, weil sie den Sinn abschwäche. Boileau's Wendung sei natürlicher, richtiger und deshalb wirksamer. Der Dichter müsse sich, sagte er, von dem Joch der Kunstregeln zu befreien wissen. Dieselbe

Ansicht finden wir in Boileau's »Art Poétique« (IV. 78) wieder:

Es darf in seinem Schwung ein kühner Geist
Die strengen Regeln seiner Kunst vergessen;
Der Grenze nicht zu achten, lehrt die Kunst
Ihn manchmal selbst.

Vielleicht verrathen diese Verse die Einwirkung Molière's auf den Kritiker. Boileau hat von seinem genialen Freund immer mit hoher Achtung gesprochen. In der Epître an Racine erinnert er diesen in bewegten Worten daran, welch herbe Kritik man seiner Zeit an Molière geübt, wie aber der Tod alle Neider zum Schweigen gebracht habe und man nun die Grösse des Dichters rückhaltlos anerkenne. In einem einzigen Punkt stimmte Boileau nicht mit Molière überein. Er wünschte den Dichter auf dem Weg des Charakterschauspiels weiter gehen zu sehen, und beklagte es, dass derselbe auf »Tartuffe« und den »Misanthrope« noch Possen wie die »Fourberies de Scapin« folgen liess. In seiner »Art Poétique« sagte er deshalb (III, 391. f.f.):

Studir' den Hof und lern' die Städter kennen,
Sie bieten dir Modelle für das Lustspiel.
Mit ihnen schmückte Molière seine Werke
Und wäre wohl der erste seiner Kunst,
Wenn er in seinen ernsten Stücken nicht,
Zur Freude des Parterre's, auch Fratzen oft
Auf seiner Bühne hätte schneiden lassen,
Und keck Terenz mit Tabarin vermischend
Den feinen Ton geopfert hätt' der Posse.
In Scapin's tollem Streiche mit dem Sack
Find ich den Dichter nicht des Misanthropen.

Der Vorwurf, dass Molière possenhafte Elemente in seine ernsten Schauspiele gemischt habe, ist nicht begründet Wir werden an späterer Stelle auf diese Ansicht, mit der

Boileau übrigens nicht allein stand, zurückkommen. Hier wollen wir uns nur klar machen, welcher Art der Einfluss der beiden Männer auf einander gewesen sein muss. Wir sehen bald, dass Molière duldsameren Geistes war als Boileau, und dass sein Blick weiter reichte. Ihm stand die volksthümliche Poesie so hoch wie die Kunstdichtung, und den Besuchern des Parterres ebenso zu gefallen wie den Zuschauern in den Logen, galt ihm nicht für schimpflich. Boileau dagegen war einseitig, und darum strenger in seinem Urtheil. Aber er hatte ein feines Gefühl für Poesie und einen sicheren Geschmack, der ihm jeden Verstoss gegen die Reinheit und Würde der Dichtung doppelt empfindlich machte. So war er jederzeit ein treuer Rathgeber, dessen Wort von Gewicht war und von den Freunden gern gehört wurde. Er selbst erblickte seine Aufgabe in jener freundlich strengen Kritik, die er in seiner »Art Poétique« (IV, 71. f.f.) jedem Dichter zu suchen empfiehlt:

> Wählt einen strengen tücht'gen Censor euch,
> Dess' Einsicht gross und der an Wissen reich.
> Mit sichrem Blick weiss er in eurem Werk
> Den Fehl, an dem es krankt, herauszufinden.
> Er kann allein euch von dem Zweifel lösen,
> Euch Muth einhauchen, wenn ihr zagend steht.





7. Sieg und Tod.

Wenden wir noch einmal unseren Blick zurück auf die glänzenden Feste, welche der König im Mai 1664 zu Versailles feierte. Für uns ist in den Berichten, welche entzückt von der Pracht jener Tage erzählen, die Nachricht von der Aufführung der ersten drei Acte des »Tartuffe« wichtig. Es ist ungewiss, ob Molière sein Werk noch nicht weiter geführt hatte, und es deshalb in dieser unfertigen Gestalt zur Aufführung brachte, oder ob er aus Vorsicht nur den ersten Theil spielen liess, um das Terrain zu erforschen und zu sehen, wie weit er überhaupt gehen dürfe. Diese letztere Annahme scheint uns nicht recht begründet, denn die ersten Aufzüge sind nicht weniger kühn als die letzten, und gerade der fünfte Act hätte mit seiner Verherrlichung der königlichen Gerechtigkeit sehr gut zu den Versailler Festen gepasst.

Dass aber Molière gerade diese Gelegenheit wählte, um seinen »Tartuffe« zum ersten mal aufzuführen, gehört, wie wir schon bemerkt haben, zu den vielen seltsamen Widersprüchen jener Zeit. Molière wagte es, vor dem galanten und frivolen Publicum des Versailler Theaters eine der brennendsten Fragen der damaligen inneren Politik zu behandeln. Er mischte sich in den religiösen Kampf,

der die Gemüther erbitterte, und griff die fromme Heuchelei an, die nach der Herrschaft über König Ludwig strebte. Um die Kühnheit Molière's recht zu würdigen, muss man wissen, dass noch immer jede Gotteslästerung mit der Todesstrafe bedroht war, und die Kirche nicht zögerte, jeden Angriff, den man gegen sie selbst richtete, für eine Verhöhnung Gottes und der christlichen Religion zu erklären. Noch im Jahr 1666 wurde ein verkommener Poet, Claude Le Petit, wegen gottloser Verse auf offnem Marktplatz in Paris gehängt. Und nun trat ein einfacher Komödiant, ein Mann, der ohnehin schon im Bann der Kirche stand, vor den König und dessen vornehme Gäste, und sprach ihnen von so ernsten Dingen. Die Gesellschaft, die sich voll Lebenslust um ihren jugendlichen Herrscher drängte, war eines unterhaltenden Spiels gewärtig. Sie erwartete eine Komödie, und allerdings bot ihr Molière eine solche, wenn sie auch nicht von der lauten Heiterkeit, wie die früheren, erfüllt war. Vielmehr herrschte bittrer Ernst darin vor, denn sie zeichnete in unvergänglichen Zügen die heuchlerische Frömmigkeit eines niederträchtigen Gesellen. Noch niemals war die Sprache Molière's so kühn gewesen, wie diesmal, und es erstaunt uns nicht zu hören, dass sich der Dichter bald zu mässigenden Aenderungen genöthigt sah. Ein Beispiel wird genügen. Tartuffe sieht sich am Schluss des dritten Acts von Damis, der seine schändliche Liebeswerbung belauscht hat, bei Orgon verklagt. Mit scheinheiliger Demuth beugt er sich vor der Anklage, die er für eine Heimsuchung des Himmels erklärt, und gewinnt damit Orgon's Vertrauen in noch höherem Grad.

Verzeih ihm, Gott, den Schmerz, den er mir macht!

seufzt Tartuffe und verdreht gar fromm die Augen. So lesen

wir heute. In der ersten Aufführung aber betete Tartuffe, indem er ein Wort aus dem Vater unser gebrauchte:

Vergeb' ihm Gott, so wie ich ihm vergebe!

Die Tartuffe's, die sich zahlreich genug unter den Zuschauern im Versailler Schloss befanden, mussten sich unter solchen Geisselhieben aufbäumen. Aber auch manches wahrhaft fromme Gemüth war vielleicht über diese Kühnheit erschrocken und sah eine nicht zu rechtfertigende Profanation der Religion in diesen und anderen Worten.

Die Zeit war ohnehin durch religiösen Hader tief erregt. Die Secte der Jansenisten, welche ein gut Theil von dem Fanatismus der Calvinisten besassen, und in ihrer Sittenzucht peinlich streng waren, stand seit einer Reihe von Jahren in heftigem Kampf mit der Kirche, und besonders mit den Jesuiten. Sie hielten an der Lehre von der Prädestination und der Gnadenwahl fest, und fünf darauf bezügliche Sätze, die man aus den Schriften des Jansenius, des Begründers der ganzen Schule, heraushob, wurden feierlich von Rom verdammt. Die Jansenisten bestritten die Auffassung jener Sätze. Die Fehde zwischen ihnen und den Jesuiten hatte bereits die geistsprühenden »Lettres à un provincial« hervorgerufen, in welchen Pascal die Lehren der Gesellschaft Jesu angriff. Aber wenn die Jansenisten auch mächtige Fürsprecher und Freunde hatten, wie den neu bekehrten Prinzen Conti, die Herzogin von Longueville u. a. m., blieb ihnen doch der Sieg nicht. Freilich unterlagen sie nur der Gewalt, die schliesslich gegen sie angewandt wurde. Der gesammte französische Clerus sollte eine Art Glaubensbekenntniss unterzeichnen, ein Formular, in welchem er jene fünf Sätze des Jansenius ausdrücklich verwarf. Diese Forderung fand lebhaften Widerstand, und selbst vier Bischöfe verweigerten ihre Unterschrift. König Ludwig, der in der Kirche wie im Staat Einheit und Gleich-

förmigkeit verlangte, war über den Widerstand höchlich erbittert, und zu energischen Schritten entschlossen. Die renitenten Bischöfe sollten vor eine eigene Commission zur Verantwortung berufen werden. Das aber weckte wieder die Missbilligung der andern französischen Bischöfe, die darin eine Beeinträchtigung ihrer Autorität und Freiheit sahen. Der Streit nahm drohende Formen an, und ein päpstlicher Legat erschien in Frankreich, um eine Vermittlung zu versuchen.

Mitten in diese kirchlichen Zänkereien fiel die Aufführung des »Tartuffe«, und manche Erklärer wollen deshalb in dem Molière'schen Stück einen vom König gewünschten Angriff gegen die Jansenisten erblicken. Ja sie bezeichnen den Abbé Gabriel de Roquette, der im Dienst des jansenistisch gesinnten Conti stand, und selbst Jansenist war, später aber zu den Jesuiten überging und als Bischof von Autun starb, als das Urbild des »Tartuffe«. Die Beweise, die man für letztere Behauptung vorbringt, sind bei genauerer Betrachtung durchaus nicht stichhaltig. Ueberhaupt muss man sich hüten, für jede scharf gezeichnete Figur des Dichters ein Original zu suchen. So wenig Molière einen bestimmten Menschen in seinem »Misanthrope« copirte, so wenig that er es im »Tartuffe«. Die Welt war so voll Heuchler, dass er nicht nöthig hatte, zu seinem Bild sich an einen bestimmten Mann zu halten. Dass die Zeichnung des »Tartuffe« auf den Abbé Roquette vortrefflich passte, mag schon wahr sein, aber ebenso war sie gewiss auf viele andre zweifelhafte Persönlichkeiten anwendbar [31].

Es wäre überhaupt einseitig, wollte man im »Tartuffe« nur eine Schilderung des jansenistischen Heuchlers sehen. Gewiss hat Molière viele Züge den Scheinheiligen, die sich auch in dieser Secte fanden, abgelauscht. Allein wenn wir später sehen, wie heftig der Jesuit Bourdalone gegen den »Tartuffe« predigte, und wie erbittert überhaupt die Kirche gegen

Molière auftrat, können wir nicht annehmen, dass diese in dem Werk nur einen Angriff gegen ihre ketzerischen Feinde gesehen habe. Und wenn umgekehrt andre Erklärer den »Tartuffe« in eine Reihe mit Pascal's »Provinciales« stellen, und beide gleich erfolgreich gegen die Jesuiten anstürmen lassen, weil Tartuffe sich jesuitischer Dialektik und jesuitischer Grundsätze bedient, so ist wieder die Feindseligkeit, mit welcher die Jansenisten gegen das Stück auftraten, unerklärlich. Ist es nicht am einfachsten und natürlichsten anzunehmen, dass Molière die Heuchelei in beiden Lagern erkannte, dass er unter den Jansenisten wie unter den Jesuiten und anderswo Leute fand, welche die Religion als Deckmantel für unlautere Absichten benutzten, und dass er allen diesen frommen Betrügern die Maske vom Gesicht reissen wollte? Man thäte Molière schweres Unrecht, wollte man ihm eine auch nur indirecte Theilnahme an der Verfolgung der ohnehin bedrängten Jansenisten zuschreiben. Im Gegentheil, er sah mit Schrecken die Fluth der Unduldsamkeit steigen und jede freiere Regung bedrohen. Die Hugenotten-Verfolgungen warfen bereits ihren Schatten voraus, und der Undultsamkeit gegenüber konnte der Schüler Gassendi's, der Bewunderer des Lucrez, nicht schweigen. So entstand der »Tartuffe«, in dem sich dichterische Kraft mit sittlicher Entrüstung verband und ein Werk hervorbrachte, das allen Anfeindungen zum Trotz als ein Denkmal von Molière's Genie und ein Beweis seines Hasses gegen jede Unwahrheit für alle Zeiten bestehen wird.

König Ludwig, der eine Einmischung Molière's in kirchliche Streitigkeiten so wenig wie in politische Händel geduldet hätte, war damals noch jedem zelotischen Treiben abhold. Er zürnte vor allem den Sittenpredigern, welche sein Verhältniss zu Mademoiselle de la Vallière tadelten, und hatte persönlich nichts gegen den »Tartuffe« einzu-

wenden. Auch Condé sowie die Herzogin von Orléans waren entschieden für den Dichter. Um so stärkere Missbilligung fand er bei der Königin-Mutter, dem Prinzen Conti, sowie bei vielen andern hohen Herren und einflussreichen Beamten. Unter den letzteren ragte besonders der jansenistisch gesinnte erste Präsident des Pariser Parlaments, Guillaume de Lamoignon, hervor.

Man kann sich demnach vorstellen, wie erregt man des Abends nach der Vorstellung über das neue Stück stritt, und die einen als Scandal verschrieen, was die anderen als gerechte Züchtigung der Heuchelei lobten. Aengstliche Stimmen mochten fragen, welchen Eindruck der »Tartuffe« auf das grosse Publicum machen werde, wenn es schon die Hofkreise dergestalt bewegte? Darum hielt es der König doch für gerathen, einzuschreiten. Er sprach dem Dichter seine Anerkennung für die neue Dichtung aus, untersagte aber deren öffentliche Aufführung.

Diese Vorsichtsmassregel beschwor indessen den Sturm der Entrüstung nicht, der nun gegen Molière losbrach. Mit dem »Tartuffe« hatte dieser einen Gegner in die Schranken gerufen, der mächtiger war als alle seine bisherigen Feinde. Nicht der Angriff an sich empörte, — die Kirche hatte schon viel plumpen und rohen Spott über sich ergehen zu lassen. Aber der »Tartuffe« erschien um so schändlicher, je mehr er sich von sittlichem Ernst getragen zeigte. Ja, wenn er sich als Posse gegeben hätte! Gerade in jenen Tagen spielten die Italiener vor dem Hof und auf ihrer eignen Bühne ein Stück, »Scaramouche als Einsiedler«, in dem die Klöster aufs frechste verhöhnt wurden. Ein Mönch stieg darin bei Nachtzeit in die Wohnung einer verheiratheten Frau, erschien dann von Zeit zu Zeit am Fenster und sagte mit frommer Geberde: »Questo è per mortificar la carne!« Gegen solche Gemein-

heit erhob sich kein Protest, und kein Verbot hinderte die Italiener, ihre Posse aufzuführen, so oft sie wollten. Eine solche richtete sich selbst. »Tartuffe« aber bot ein getreues Abbild des Lebens, und seine Sprache athmete moralische Entrüstung. Er konnte gefährlich werden, wie das schon Condé ironisch hervorhob. »Scaramouche«, sagte der Prinz zu dem König, »verspottet den Himmel und die Religion, woran gewissen Herren wenig gelegen ist. Das Stück Molière's aber verspottet sie selbst, und das können sie nicht vertragen.«

Der erste wuchtige Angriff auf den Dichter ging von einem Pariser Pfarrer aus. Pierre Roullé, Pfarrer zu Saint-Barthélémy, veröffentlichte unter dem Titel »Le roi glorieux au monde« ein Pamphlet gegen Molière, in welchem er diesen einen Dämon in Menschengestalt, und den gottlosesten Menschen nennt, der je existirt habe. Darum forderte er nichts weniger als den Feuertod für den verruchten Autor. Wenn wir in den Streitschriften unserer Tage hie und da eine solche Sprache finden, so sehen wir in ihr nur den Ausbruch eines ungefährlichen, weil ohnmächtigen Zorns. Zur Zeit Molière's aber war eine Anklage dieser Art nicht so harmlos, und der fromme Herr, der seine Schrift dem König überreichte, konnte immerhin hoffen, seinen Vorschlag ausgeführt zu sehen.

Molière galt seit jener Zeit bei vielen als ein Atheist, ein Feind und Verächter jedes Glaubens. Scheute man sich doch nicht, ein Buch voll gemeiner Ausfälle gegen die Religion unter Molière's Namen zu veröffentlichen! Der Dichter spielte auf diese Schurkerei in seinem »Misanthrope« an, in dem er Alceste sagen lässt (V. 1.):

Ein schändliches Libell durchläuft die Stadt,
Ein Buch, so grundabscheulich, dass, bei Gott!
Es nur zu lesen Strafe schon verdient, —

Und davon hat der freche Schuft die Stirn
Als Autor mich zu nennen! . .*

Kein Mittel schien zu schlecht, wenn es galt, den gefährlichen Gegner in der Gunst des Königs zu stürzen. Dieser aber liess Molière nicht fallen. Ja es scheint, als habe der übereifrige Pfarrer zu Saint-Barthélémy den Wink erhalten, sich zu mässigen. Der Hof siedelte bald von Versailles nach Fontainebleau über, und auch Molière wurde nach einiger Zeit mit seiner Truppe dahin beordert. Die Festtage von Versailles fanden dort ihre Fortsetzung. »Tartuffe« wurde freilich nicht wiederholt, aber Molière hatte die Ehre, sein Stück dem päpstlichen Legaten vorzulesen, der sich unter den Gästen des Königs befand. Der Cardinal war ein Lebemann, der den Theatervorstellungen beiwohnte und an den Jagden theilnahm. War es nun wirkliches Interesse des literarisch gebildeten Mannes, oder Gleichgiltigkeit und Höflichkeit des Italieners, genug, der Cardinal äusserte sich mit Anerkennung über Molière's Schauspiel. Auch fanden in vornehmen Kreisen Privatvorstellungen des »Tartuffe« statt. Die Herzogin von Orléans liess ihn sogar auf ihrem Schloss in Villers-Cotterets vor dem Königspaar wiederholen. Und wer das Stück bei sich nicht aufführen lassen konnte, wollte es wenigstens seinen Gästen vorlesen lassen, wo möglich von dem Dichter selbst. Es wurde Modesache, Molière einzuladen, um den »Tartuffe« von ihm zu hören. In seiner dritten Satire spielt Boileau darauf an. Ein zudringlicher Mensch lädt darin seinen Bekannten zum Mittagsmahl ein, und um seines Besuches sicher zu sein, sagt er ihm:

Molière wird kommen, um »Tartuffe« zu lesen!

---

* Le Misanthrope V. 1. Uebersetzt von Baudissin.



Niemand hätte gewagt, so offen sein Interesse an dem vielbesprochenen Schauspiel an den Tag zu legen, wenn man gewusst hätte, dass König Ludwig dasselbe missbillige. Dieser aber war weit entfernt, Molière seine Gunst zu entziehen; nahm er doch gerade um jene Zeit die Schauspieltruppe des Palais-Royal in seinen Dienst. Er bewilligte ihr einen jährlichen Zuschuss von sechstausend Livres, und gestattete ihr sich fürder »comédiens du roi«, »königliche Hofschauspieler«, zu nennen.

So werthvoll dieser Beweis königlicher Gnade für Molière, besonders in diesem Augenblick, sein mochte, er konnte ihn nicht dafür entschädigen, dass er sein Werk nicht öffentlich aufführen durfte. Auch materiell nicht, denn »Tartuffe« hätte eine Reihe glänzender Einnahmen erzielt, wie der Erfolg einige Jahre später bewies. Aber in dieser Hinsicht war zunächst nichts zu erreichen. Vergebens trat auch Boileau offen für seinen Freund ein. Wie er schon einmal im Kampf um die »École des femmes« es gethan, so erklärte er sich auch jetzt wieder nachdrücklich für Molière, und zwar in einem Gedicht, das an den König selbst gerichtet war. In seinem »Discours au Roi« (1665) sagte er:

Sobald es heisst, ein Dichter rüste sich
Der Mucker heuchlerisches Thun zu schildern,
Gleich künden sie entsetzt der Stadt Paris,
Dass Umsturz drohe, völliger Ruin.
Ein solch Gedicht ist ihnen Teufelswerk;
Sie zetern, dass man das Gesetz missachte,
Und selbst den Himmel zu verhöhnen wage!
Doch ob sie hinter falschem Eifer nur
Die eigne Schwäche zu verbergen trachten,
Wir wissen doch, dass sie die Wahrheit kränkt.
Vergebens streben sie, den stolzen Sinn

Zu decken mit dem Mantel strenger Tugend,
Sie kennen sich als Feinde alles Lichts,
Verachten Gott — und fürchten den Tartuffe.

Fünf Jahre voll Kampf und bittrer Erfahrungen mussten verstreichen, bis es Molière gelang, jeden Widerstand zu überwinden. Gereizt über die Hemmungen, die sein »Tartuffe« fand, und erbittert über das scheinheilige Wesen seiner Gegner, wählte er sich ein neues Schlachtfeld, auf dem er jedoch demselben Feind entgegentreten konnte. Er schrieb seinen »Don Juan«.

In diesem merkwürdigen Stück spricht sich Molière's Hass gegen jegliche Falschheit noch in ungleich heftigerer Weise aus, als im »Tartuffe«. Mit einer für jene Zeit geradezu wunderbaren Kühnheit erhob sich der Dichter aufs neue gegen seine Widersacher, einem Eber vergleichbar, der von einer Meute Hunde umringt ist, und mit scharfem Hauer bald den einen, bald den andern der gierigen Feinde in den Sand streckt.

Die Figur Don Juan's ist seit Mozart populär geworden. Bei dem Namen des liebedürstenden und genusssüchtigen Ritters umspielen uns in der Erinnerung die bezaubernden Melodien des unsterblichen Meisters, und lassen uns den ernsten Inhalt des Dramas übersehen. Anders aber im siebzehnten Jahrhundert. Molière's Schauspiel entrollt ein furchtbares Bild sittlicher Verkommenheit und athmet grimmigen Hass gegen den ausschweifenden, gewissenlosen Adel, der auch des Dichters häusliches Glück zerstört hatte. Dass »Don Juan« Polizeimassregeln herausforderte, war dem Dichter wohl keinen Augenblick zweifelhaft. Viel eher mochte er erstaunen, dass man sich so lang besann, bevor man einschritt. Zum erstenmal am 15. Februar 1665 aufgeführt, verschwand das Stück nach fünfzehn Vorstellungen vom Repertoire, obwohl die Kasse glänzende

Einnahmen aufwies. Gleich anfangs hatte Molière einige der kühnsten Scenen mildern oder ganz streichen müssen; dann bekam er, wie es scheint, den Wink, die Aufführungen überhaupt zu sistiren. Das Stück erschien bei Lebzeiten des Dichters nicht einmal im Druck, und die erste Gesammtausgabe der Werke nach seinem Tod, welche es brachte, wurde seinetwegen beanstandet. Die Herausgeber mussten mehrere Blätter des betreffenden Bands durch andre ersetzen, bevor der Verkauf gestattet wurde. Zum Glück entgingen zwei Exemplare der ursprünglichen Ausgabe dieser Purification, und der Text der ersten Fassung ist uns in ihnen erhalten [32]. Mit der verstümmelten Form noch nicht zufrieden, goss Thomas Corneille später die Prosa Molière's in matte Alexandriner um, änderte die Tendenz des Stücks, und so entstellt wurde der »Don Juan« lange aufgeführt. Erst in neuerer Zeit griff man auf das Original zurück und gab dem Dichter sein Recht wieder.

Das Jahr 1665 regte Molière zu keiner neuen grösseren Arbeit an. Im Herbst schrieb er binnen fünf Tagen im Auftrag des Königs, der wiederum glänzende Feste in Versailles feierte, das Lustspiel »L'amour médecin«, das er selbst als eine einfache Skizze bezeichnete. Die Eile, mit der er zu arbeiten hatte, raubte ihm jedoch seine satirische Kraft nicht, und diesmal mussten ihm die Aerzte als Zielscheibe seines Witzes dienen. Die gelahrten fünf Doctoren, welche sich im »Amour médecin« zu einem Concilium versammeln, sind mit beissender Laune gezeichnet. »Es ist besser, nach allen Regeln der Wissenschaft zu sterben, als im Widerspruch mit ihnen gesund zu werden«, bemerkt der eine von ihnen voll Selbstbewusstsein. Molière's Satire war um so pikanter, als das Publicum in diesen Heilkünstlern das Bild der fünf Hof- und Leibärzte erkennen wollte. Ja wenn man eine Stelle in Guy Patin's Briefen

recht versteht, suchten die Schauspieler ihren Vorbildern sogar in der äusseren Erscheinung zu gleichen[33]. Allein da Patin nicht selbst der Aufführung beiwohnte, und in seiner kurzen Notiz sich mehrere andre falsche Angaben finden, dürfen wir auch seiner Mittheilung über diese Porträtähnlichkeit nicht unbedingt Glauben schenken. Das Jahr 1665 brachte übrigens einen Moment des Sonnenscheins in des Dichters Leben. Er hatte sich gegen das Ende des Jahres 1664 mit seiner Frau ausgesöhnt, und noch einmal hoffte er auf Glück. Armande genas im August 1665 eines Mädchens, und der häusliche Friede schien hergestellt. Leider nur auf kurze Zeit, denn der alte Zwiespalt brach bald wieder aus, und Molière trennte sich von seiner Frau. Damals flüchtete er, wie wir schon vorgreifend erzählt haben, hinaus nach Auteuil in die Stille des Landlebens. Quälender Missmuth füllte sein Herz; er verachtete die Welt. Er fühlte sich verlassen und getäuscht, und selbst die Freundschaft schien ihm zu lügen. Gerade in jenen Tagen fiel Racine von ihm ab, und verletzte ihn durch die rücksichtslose Weise, mit der er sich den Rivalen im Hôtel de Bourgogne anschloss.

So verstrich ihm ein trübes Jahr. In dieser Zeit tiefen Seelenschmerzes dichtete er den »Misanthrope«, den er, wie man wohl sagen kann, mit seinem Herzblut geschrieben hat. Der »Misanthrope« steht unter Molière's Werken dramatisch nicht am höchsten, aber er ist doch seine grösste und reifste Schöpfung. Das Publicum verstand anfangs den Dichter nicht und verhielt sich kühl gegen dieses neuste Werk, das am 4. Juni 1666 im Palais-Royal zur erstmaligen Aufführung gelangte. Schon nach einigen Vorstellungen nahm der Zudrang des Publicums so ab, dass Molière für gut fand, noch ein heitres Nachspiel auf das Stück folgen zu lassen. Vom August an wurde die Posse »Le médecin malgré

lui« als zweites Stück nach dem »Misanthrope« aufgeführt, und erregte durch ihre unwiderstehliche Komik stürmischen Beifall.

Der »Médecin malgré lui« ist zum grossen Theil nach einem Fabliau, der poetischen Erzählung eines unbekannten Trouvère des dreizehnten Jahrhunderts bearbeitet, und ist möglicherweise aus einem der früheren kleinen Possenspiele erwachsen, die Molière in der ersten Zeit seiner Künstlerlaufbahn für sein Theater componirte. Unter den verlornen Jugendarbeiten wird wenigstens ein Stückchen, »le fagotier«, genannt, das gleichen Inhalt mit dem »Médecin malgré lui« gehabt zu haben scheint.

Das erwähnte Fabliau erzählt die Geschichte eines plumpen Bauers, der sein armes Weib alltäglich prügelt. Diese rächt sich, indem sie ihn eines Tags zwei Rittern als unübertrefflichen Arzt anpreist. Nur wolle ihr Mann seine Kunst nicht mehr ausüben, und müsse stets durch Schläge dazu gebracht werden. Die Ritter lassen es daran nicht fehlen, und führen den Bauer mit Gewalt an den Hof, wo er die Prinzessin von einer Gräte im Hals befreien soll. Richtig benimmt sich der neue Arzt so drollig, dass die Kranke lachen muss und die Gräte ihr aus dem Halse fährt. Nun ist der Ruf des Bauers begründet, und von allen Seiten strömen ihm Kranke zu. Vergebens betont er seine Unwissenheit. »Battez-le moi!« sagt dann der König jedesmal. Endlich rettet sich der Arme durch einen schlauen Einfall. Er vereinigt alle seine Patienten um ein grosses Feuer und erklärt ihnen, der Kränkste von ihnen müsse verbrannt werden, damit die andern seine Asche als Medicin einnehmen und so gesunden könnten. Voll Schrecken über die Gefahr, die ihm droht, erklärt nun jeder Kranke, plötzlich geheilt zu sein, und so darf der Bauer reichbeschenkt nach Haus zurückkehren. Aber er weiss nun, wie die Prügel schmecken und verschont seitdem seine Frau damit. Die

14

lustige Geschichte bot Molière wiederum erwünschte Gelegenheit, die Grimassen und die mit lateinischen Brocken geschmückten Reden der Aerzte seiner Zeit zu verspotten.

Der »Médecin malgré lui« ist sicherlich eins der humorvollsten Stücke Molière's. Wir stehen hier vor einem der Räthsel, an denen das menschliche Herz so reich ist. Der Dichter, der schwer an seinem Kummer trug, fand die sprudelnde Laune und überquellende Heiterkeit des Gemüths wieder, sobald er für sein Theater arbeitete! Dann fühlte er sich wie in einer neuen Welt, in der er seines Grams vergass, und einige köstliche Stunden poetischen Schaffens verlebte. Bei diesem Bild des inneren Zwiespalts, der Molière quälte, gedenkt man leicht eines andern Mannes, der ein volksthümlicher Dichter, und zugleich Schauspieler war, wie Molière. Ferdinand Raymund trug, wie sein französischer grösserer College, die tiefste Schwermuth im Herzen, während seine Werke und sein Spiel in gewinnender Heiterkeit leuchteten.

Im Vorübergehen seien noch zwei kleinere Stücke erwähnt, welche Molière im Dienste des Königs verfertigte, »Mélicerte« und »Le Sicilien«. »Mélicerte« kam im December 1666 bei einem Fest in Saint-Germain zur Aufführung. Doch waren nur die beiden ersten Acte vollendet, und da Baron, der die Hauptrolle hatte, von Armande Molière beleidigt, sich gleich nach der ersten Vorstellung von seinem Wohlthäter trennte, blieb das Stück ohne Fortsetzung. Bei der Wiederholung der Festlichkeiten im Januar des folgenden Jahrs ersetzte es Molière durch das einactige Lustspiel »Le Sicilien«, in dessen Schlussballet König Ludwig selbst mittanzte. Für uns sind die beiden Werke wichtig, weil sie uns die Vielseitigkeit Molière's beweisen. Er behandelte das elegante, conventionell gestaltete Schäferspiel mit einer Grazie, als ob er immer nur in dieser duftigen Welt gelebt hätte, während sich im

»Sicilien« bereits die Anfänge der komischen Oper erkennen lassen.

Bald nach der Aufführung des »Sicilien« erkrankte Molière ernstlich. Die Folgen der Aufregungen und der angestrengten Arbeiten traten nun deutlicher hervor. Hatte er doch nie daran gedacht, seine Gesundheit zu schonen. Man fürchtete damals ernstlich für sein Leben, und wenn die Gefahr auch diesmal noch gebannt wurde, konnte er doch während mehrerer Monate nicht auftreten. Kaum aber war er wieder nothdürftig hergestellt, als er den Kampf wieder aufnahm, und es aufs neue versuchte, seinen »Tartuffe« zur Aufführung zu bringen.

Der König war um die Mitte des Monats Mai 1667 zur Armee nach Flandern gereist. Hatte er vor seiner Abreise dem damals noch kranken Dichter versprochen, die öffentliche Aufführung des »Tartuffe« nicht mehr hindern zu wollen? Es scheint fast so, da sich Molière in einem späteren Bittgesuch auf eine solche Zusage berief. Vielleicht hatte der König eine Milderung in dem aggressiven Ton des Stücks und Ausmerzung der anstössigen Stellen als Vorbedingung gefordert. Wie dem nun sei, kaum fühlte sich Molière wieder kräftig, als er die Aufführung des »Tartuffe« anordnete, die auch wirklich am 5. August 1667 stattfand. Freilich hatte er einige Concessionen gemacht. Er hatte den Namen Tartuffe, der bereits sprichwörtlich war, gestrichen, den Helden seines Stücks »Panulphe«, genannt, und dieses selbst kündigte er unter dem Namen »L'Imposteur« an. Damit dachte er die Erinnerung an den früheren Streit um das Stück zu vermeiden, und zugleich anzudeuten, wie der Charakter Panulphe's (Tartuffe's) aufzufassen sei. Auch im Text hatte er Aenderungen vorgenommen, um manche Scrupel zu beschwichtigen.

Die Ankündigung des »Imposteur« zog eine grosse Zuschauermenge in das Theater. Es war doch nicht un-

bekannt geblieben, wer sich hinter diesem Titel verbarg. Molière durfte auf eine Reihe einträglicher Vorstellungen rechnen. Allein schon am Tag nach der ersten Aufführung erliess Lamoignon, der Präsident des Pariser Parlaments, der in Abwesenheit des Kanzlers die Leitung der Polizei übernommen hatte, ein strenges Verbot. Bis auf weiteren Befehl Seiner Majestät, hiess es, dürfe der »Imposteur« nicht wieder aufgeführt werden. Es wird berichtet, das Theater sei von Polizeisoldaten besetzt worden, um jeden Ungehorsam und jede Ruhestörung zu verhüten. Eine bekannte Anekdote erzählt ferner, dass sich Molière auf witzige Weise für dieses Verbot an dem Präsidenten gerächt habe. Am zweiten Abend, an dem das Publicum herbeigeströmt sei, um das neue Stück zu sehen, sei Molière vor dem Beginn der Vorstellung erschienen und habe mit absichtlicher Zweideutigkeit gesagt: »Wir hätten Ihnen heute gern eine Vorstellung des »Tartuffe« gegeben, allein es ist uns untersagt worden. Der Herr Präsident will nicht, dass man ihn darstellt«. (»Messieurs, nous aurions eu l'honneur de vous donner une représentation de la comédie du Tartuffe sans les défenses qui nous ont été faites; mais Monsieur le premier président ne veut pas qu'on le joue«.) Es geht mit dieser Geschichte wie mit so vielen andern. Molière konnte sich eine so herausfordernde Sprache unmöglich erlauben, und Boileau betheuert denn auch die Unwahrheit der Erzählung, die einfach aus dem Spanischen übertragen ist. Die Worte, die man Molière in den Mund legt, sollen von einem Schauspieler zu Madrid gesagt worden sein, als der Alcalde die Aufführung eines Stücks, »der Richter«, untersagte. Dagegen berichtet Boileau von einem Besuch, den er mit Molière bei Lamoignon gemacht habe, um die Zurücknahme des Verbots zu erwirken. Der Präsident habe die beiden Besucher sehr höflich empfangen, sei voll Lobs für Molière

gewesen, habe sich aber dahin ausgesprochen, dass das Theater seine Besucher nicht über christliche Moral und Religion zu belehren habe. Schliesslich habe er, wie Tartuffe, der im vierten Act (Sc. 1) sich von Cléante mit den Worten verabschiedet:

— — Es schlug halb vier, mein Herr,
Und eine fromme Pflicht ruft mich hinauf.
Entschuldigt, dass ich euch so bald verlasse,

ebenfalls um Entschuldigung gebeten, dass er die Herren verabschiede, allein es sei gleich Mittag, und bei längerem Zögern werde er die Messe versäumen. Wenn Boileau diese Erzählung nicht etwas satirisch zugespitzt hat, haben wir hier eine vollkommene Lustspielscene, die als Nachspiel zum Tartuffe dienen könnte. Der strenge Präsident, der von seiner hohen Stellung auf den Komödianten herabsieht, und in der Schilderung des frommen Heuchlers eine Insulte für die wahren Gläubigen sieht, entlässt den verdutzten Dichter mit einem Wort Tartuffe's, gleich als wolle er stolz erklären, dass es ihm gleichgiltig sei, ob man auch ihn für einen Heuchler halte.

Das Verbot wurde also aufrecht erhalten. In seiner Erregung schloss Molière sein Theater bis zur Entscheidung des Königs, und sandte zwei seiner Schauspieler, La Grange und La Thorillière in das Feldlager vor Lille zu Ludwig. In der Schrift, die er ihnen mitgab, erlaubte er sich dem König gegenüber eine Sprache, die bei aller Ehrerbietung doch einen Ton anschlug, den Ludwig nicht oft hören mochte, und auch von wenigen vertragen konnte. Molière sagte darin, dass die ganze Stadt empört sei, nicht über sein Schauspiel, sondern über das Verbot desselben. Er erklärte, er sei entschlossen, nichts mehr zu schreiben, wenn die Tartuffes diesmal Recht behalten sollten. Es klang durch diese Worte wie eine Drohung. Wer konnte wie

Molière die Feste des Königs durch seine heiteren Spiele verschönen? wer konnte ihn ersetzen? wer besass nur annähernd die Laune und den Geist des Dichters?

Ludwig war im Herzen nicht gegen den »Tartuffe«, aber er scheute den Tadel der Kirche, die er durch seine Maitressenwirthschaft schon genugsam gereizt hatte. Darum ertheilte er den Abgesandten Molière's eine ausweichende Antwort, indem er sich die Entscheidung für die Zeit seiner Rückkehr nach Paris vorbehielt. Dieselbe war für den Monat September in Aussicht genommen. Allein die Kirche wartete die Willensmeinung des Königs nicht ab. Noch waren keine acht Tage nach der Aufführung des Tartuffe verstrichen, als der Erzbischof von Paris, Hardouin de Péréfixe, ein Verdammungsurtheil gegen ihn schleuderte. Er bedrohte jeden, der die »gefährliche Komödie« aufführe, sie lese oder vortragen höre, mit der Excommunication.

Auch später noch kämpfte die Kirche offen gegen den »Tartuffe«, ein Beweis, welchen gefährlichen Feind sie in ihm erblickte. Der berühmte Kanzelredner Bourdaloue, ein Jesuit, dessen hinreissende Beredtsamkeit oft von den Zeitgenossen gerühmt wurde, donnerte von der Kanzel gegen das verruchte Stück. Er predigte über die Heuchelei, die er zwar verdammte, aber doch nicht in directer Weise angegriffen haben wollte. Die Heuchelei sei nach Sanct Augustinus jenes Unkraut, von dem das Evangelium sage, man könne es nicht ausreissen ohne gleichzeitig auch das gute Korn zu entwurzeln. Darum solle man nicht die Heuchler bekämpfen, sondern jene, welche über die Heuchelei reden und zum Schaden der wahren Frömmigkeit verderbliche Anschauungen in sich aufkommen lassen. Wenn man die Heuchelei angreife, schade man immer auch der wahren Frömmigkeit, die in ihren Aeusserungen nicht immer von jener unterschieden

werden könne. »Dies war der Fall, meine christlichen Brüder, als weltlich gesinnte Leute, die weit davon entfernt waren, für die Sache Gottes einzutreten, gegen die Heuchelei ankämpften. Es geschah dies nicht, um Missbrauch zu verhüten, denn das war nicht ihres Amtes. Sie wollten eine Art Diversion zu Gunsten der Freigeister machen. Durch böswillige Darstellung der falschen Frömmigkeit sollte die wahre in ungerechten Verdacht gebracht werden. Das war ihr Ziel, als sie auf dem Theater einen angeblichen — oder wenn Ihr wollt, einen wirklichen — Heuchler dem Gespött preisgaben, und in ihm das Heiligste, die Furcht vor Gottes Richterspruch, die Scheu vor der Sünde, die löblichsten und christlichsten Gebräuche lächerlich machten.«

Sieben Wochen lang blieb das Theater des Palais-Royal geschlossen, und als endlich die beiden Schauspieler die ausweichende Antwort des Königs zurückbrachten, hielt sich Molière auch noch länger von der Bühne fern. Es hiess, er sei krank, und als Ludwig nach Paris heimkehrte, musste man sich an De Visé wenden, um für die bevorstehenden Hoffeste dramatische Neuigkeiten zu erhalten. Die Machwerke dieses Mannes konnten indessen die Erinnerung an Molière's köstliche Dichtungen nicht verdrängen, und bald kehrte man zu ihm zurück. Wenn wir auch nicht von einer Aussöhnung zwischen dem Monarchen und seinem Diener reden können, da Ludwig gewiss nie geglaubt hätte, dass sich ein Mann wie Molière auch nur vermessen könnte, ihm gegenüber von Versöhnung zu reden, so deutet doch manches darauf hin, dass der Dichter durch ein gütiges Wort des Königs, vielleicht gar durch ein Versprechen, den »Tartuffe« in der Kürze freizugeben, neu gewonnen wurde. Jedenfalls finden wir ihn bald wieder eifrig im Dienst des Monarchen und man hat nicht mit Unrecht auf eine Stelle des Lustspiels »Amphitryon« hin-

gewiesen, welches Molière bald nach der schmerzlichen Episode, am 13. Januar 1668, im Palais-Royal zur Aufführung brachte. Der »Amphitryon« ist eine Nachbildung der Plautinischen Komödie gleichen Namens, welche die Liebe Jupiter's zu Alkmenen behandelt. Molière spielte in seinem Stück die Rolle des Sclaven Sosie, und hatte als solcher einige bezeichnende Worte zu sprechen, die man gewöhnlich als einen Ausfluss persönlichen Gefühls betrachtet. Sosie klagt über das Loos der Sclaven (I. 1), spricht aber dann von der Ergebenheit, welche die Diener oft an die Herren fessele:

> Vergebens mahnt uns die Vernunft zu fliehn,
> Vergebens stimmen wir voll Zorn ihr bei;
> Sobald sich uns're Herrn nur zeigen, flammt
> Der alte Eifer auf, der treue Sinn.
> Und schenken sie uns einen warmen Blick,
> Die kleinste Gunst, ein schmeichelnd Wörtchen nur,
> Sind wir besiegt und wieder neu gewonnen.

Im Jahre 1668 entstanden drei neue Werke, der eben genannte »Amphitryon«, »George Dandin« und der »Avare«. Die beiden ersten gehören mehr in das Gebiet der Posse, nur der »Avare« trägt einen ernsteren Charakter. Aber trotz des Humors, der in ihnen allen herrscht, machen sie uns den Eindruck, als lache Molière diesmal nicht so herzlich wie sonst. Durch seine laute Fröhlichkeit geht ein Zug der Schärfe. Er führt uns nun mehrmals das Bild eines zerrütteten Familienlebens vor, und schildert die wenigen ehrlichen Menschen, die in diesen Lustspielen auftreten, als Dummköpfe und Tölpel. Entrüstet darüber, hat J. J. Rousseau Molière der Immoralität beschuldigt, bei seinem Vorwurf aber nicht bedacht, dass die früheren Zeiten, Alterthum wie Mittelalter, sich solchen Geschichten gegenüber naiver verhielten, und nicht gleich an moralischen Verderb dachten, sobald das Theater von lautem Gelächter über

die Streiche durchtriebner Gesellen widerhallte. Molière wandte sich gerade damals mit Vorliebe der Bearbeitung lateinischer Stoffe zu, und übertraf seine Vorbilder in mancher Hinsicht. Sein »Amphitryon« scheint uns feiner in der Ironie, pathetischer in den Liebesscenen. Freilich hatte Plautus einen Vortheil vor dem modernen Dichter voraus, der nicht aufzuwiegen war. Wenn der Grieche oder Römer die olympischen Götter auf die Bühne brachte, wandte er sich zu einem Publicum, das diese Gestalten kannte, verehrte und mit ihnen lebte. Selbst die plumpsten Spässe berührten die Majestät der Götter nicht. Aehnlich lachte das Mittelalter in den kirchlichen Schauspielen über den dummen Teufel, der so schön geprellt wurde, und dachte deshalb mit nicht minderem Grauen an die geheimnissvolle höllische Macht, von der es das Menschengeschlecht umlauert wähnte. Der moderne Dichter aber kann bei der Darstellung der alten mythologischen Welt über eine gewisse conventionelle Gränze nicht hinaus. Die höchste Wahrheit fehlt ihm und somit auch die höchste Poesie! Molière fühlte das wohl. Er bewahrte zwar die Grazie der alten Fabel, schlug aber manchmal einen schärferen satirischen Ton an, der sein Spiel der Gegenwart näher bringen sollte. Die Gegner witterten freilich schon in der Wahl des Stoffs eine Gemeinheit. Sie behaupteten, unter dem Bild Jupiter's, der Alkmenen seiner Liebe würdige, sei König Ludwig dargestellt, und Molière habe dessen doppelt ehebrecherisches Verhältniss zu Frau von Montespan entschuldigen, ja gewissermassen verherrlichen wollen. Zum Beweis für ihre Behauptung führten sie das Wort Jupiter's an, mit welchem dieser den bestürzten Amphitryon tröstet (III., 11):

Mit Jupiter zu theilen
Bringt keine Schmach.

Sie übersahen dabei nur, dass die Geschichte von Jupiter und Alkmene schon früher, als Schauspiel wie als Ballet, vor dem Hof gespielt worden war. Schon Rotrou hatte in seinen »Deux Sosies« ein Vorbild gegeben, das Molière mehrfach und gerade in der erwähnten Stelle benutzte, dabei aber wesentlich milderte. Bei Plautus sowohl wie bei Rotrou tröstet sich der thebanische Held über sein Missgeschick in dem Gedanken, dass der Rang des Verführers jede Unbill ausgleiche. Hätte Molière dem König schmeicheln wollen, hätte er diese Worte beibehalten. Statt dessen aber nimmt bei ihm Amphitryon die Erklärung des Gottes ohne ein Wort der Entgegnung hin, und sein Diener Sosie beschwichtigt die Freunde, welche glückwünschen wollen, mit der Bemerkung, dass man über solche Vorgänge am besten Schweigen beobachte. Was zudem jeden Gedanken an eine gemeine schmeichlerische Absicht bei Molière entfernt, ist der Umstand, dass er den »Amphitryon« nicht bei Hof, sondern im Palais-Royal zur Aufführung brachte, und das Pariser Publicum viel eher eine Satire als eine Huldigung in dem Stück hätte finden können.

Bei aller Feinheit der Behandlung ist der »Amphitryon« doch nicht sympathisch. Noch weniger angenehm berührt das nächste Lustspiel »George Dandin«, das bei den zur Feier des Aachener Friedens in Versailles veranstalteten Festen, am 18. Juli 1668, zur ersten Aufführung gelangte. Wir haben in »George Dandin« eigentlich nur eine Bearbeitung des alten Stückchens »La jalousie du Barbouillé«. Aber die flüchtig skizzirten Figuren seiner Jugendarbeit schuf Molière nun zu Repräsentanten verschiedner Gesellschaftsclassen um, und gab ihnen damit eine höhere Bedeutung. Dandin ist ein reicher aber geistig beschränkter Gutsbesitzer bürgerlichen Stands, der aus Eitelkeit eine arme Adlige geheirathet hat, und nun nicht allein von seiner herzlosen

Frau, sondern auch von seinen Schwiegereltern gequält wird, die es ihn empfinden lassen, dass er eigentlich nicht zu ihnen gehört. Molière hat die These von der Eitelkeit und dem falschen Streben der Bürgerlichen später noch einmal und mit Meisterschaft in dem »Bourgeois gentilhomme« behandelt.

Im Herbst desselben Jahres (9. September) folgte der »Avare«, ein Charakterlustspiel, das gleich dem »Amphitryon« einer Plautinischen Posse, der »Aulularia« nachgebildet war. Diesmal entlehnte Molière dem lateinischen Dichter nur einige, allerdings wichtige Scenen, gab aber im Uebrigen seinem Werk eine düstere Färbung, wie sie die »Aulularia« nicht kennt. Er entrollte das traurige Bild einer in sich gespaltenen Familie, in welcher Harpagon, ein Geizhals, in seinen Kindern die schnödeste Selbstsucht grossgezogen hat. Die letzteren revoltiren gegen ihren Vater; der Sohn speculirt auf Harpagon's Tod und verspottet dessen Fluch. Selbst die Tochter vergisst die Achtung, die sie ihrem Vater schuldet. Goethe nennt denn auch den »Avare« ein grosses, in hohem Sinn tragisches Werk (Gespräche mit Eckermann, Februar 1825). Trotzdem stellen wir ihn nicht in die Reihe der grössten Dichtungen Molière's. Dazu ist das Stück zu arm an Handlung und in der Composition zu schwach. Neben Harpagon, dessen Zeichnung allerdings ein Meisterwerk ist, erscheinen die andern Personen farblos und erwecken nur geringes Interesse. Vielleicht erklärt dies auch, warum der »Avare« trotz der Begeisterung, mit der Boileau für ihn eintrat, nur einen Achtungserfolg erzielte und bald wieder vom Repertoire verschwand.

Endlich sollte auch für den »Tartuffe« die Stunde der Erlösung schlagen. Die religiösen Kämpfe hatten vorläufig ein Ende gefunden, da ein Breve des Papstes Clemens IX. den Streit über das Formular unterbrach, und der Legat,

der sich in Frankreich befand, den Frieden zwischen den Parteien vermittelte. In der Hauptsache unterwarfen sich die Jansenisten, aber ihre Empfindlichkeit wurde geschont. Dieser Friedensschluss, den man emphatisch »la Paix d'Église« nannte, war schon im Herbst 1668 zu Stande gekommen, und darum gestattete der König endlich auch die Aufführung des »Tartuffe«, der am 5. Februar 1669 seinen triumphirenden Einzug im Palais-Royal hielt. Molière hatte gesiegt. Der Zudrang des Publicums erlaubte das Stück vier und vierzigmal hinter einander aufzuführen. Molière selbst gab den Orgon, Armande die Elmire, Du Croisy den Tartuffe, und man rühmte die Aufführung auch wegen des vortrefflichen Spiels.

Trotz seines Siegs aber war Molière genauer betrachtet doch unterlegen. Der lange Kampf hatte seine Kräfte aufgerieben, und er erkannte, dass er auf die Behandlung solcher Aufgaben, wie er sie sich im »Tartuffe« und »Misanthrope« gestellt hatte, fernerhin verzichten musste. Auf das Gebiet des hohen Charakterschauspiels hat er sich seit den Widerwärtigkeiten, mit denen er nach der Tartuffe-Aufführung im Jahre 1667 in so hohem Masse zu kämpfen hatte, nicht wieder begeben.

Der Erfolg des »Tartuffe« erklärt es, warum Molière längere Zeit kein neues Werk zur Aufführung brachte. Erst im October folgte »Monsieur de Pourceaugnac.« Wie die folgenden Stücke war auch diese Posse im Dienst des Königs geschrieben. Es scheint, als habe der Dichter seine ganze Kraft aufgeboten, um König Ludwig zu gefallen und ihm auf diese Weise seine Dankbarkeit zu erweisen. Die beiden Possen zumal, die er zunächst für ihn dichtete, und die er mit seiner Truppe vor dem Hof im Schloss Chambord spielte, »Pourceaugnac« und der »Bourgeois gentilhomme« gehören zu den gelungensten Werken der komischen Muse. Sie sind in ihrer Art unübertroffen,

wogegen die »Amants magnifiques«, eine comédie-ballet in 5 Acten, die im Februar 1670 zu Saint-Germain gespielt wurde, und deren Stoff der König selbst angegeben hatte, wenig bedeuten. Diderot sagt einmal, man täusche sich, wenn man glaube, es gäbe mehr Männer, die einen »Pourceaugnac« als solche, die einen »Misanthrope« schreiben könnten. Mit diesen Worten wollte er die beiden Werke nicht einander gleichstellen, sondern nur die Vielseitigkeit Molière's hervorheben.

In »Monsieur de Pourceaugnac« wie im »Bourgeois gentilhomme« herrscht die ausgelassenste Laune, die weder nach logischer Entwicklung noch nach künstlerischer Composition fragt. Wie sehr auch die Schauspieler bei der Aufführung ihrem Humor die Zügel schiessen liessen, beweist unter anderen die Erzählung von Lulli's Spiel. Denn der Componist übernahm eines Tags, als das Stück wieder vor dem Hof aufgeführt wurde, die Rolle des Pourceaugnac, die gewöhnlich von Molière dargestellt wurde. Er war bei König Ludwig in Ungnade gefallen, und hoffte sich durch seine Komik wieder in Gunst zu bringen. Er überbot also noch das gewohnte Spiel Molière's. In der Scene, in welcher Pourceaugnac von den Apothekern mit ihren drohend gehobenen Instrumenten verfolgt wird, begann jedesmal eine wilde Jagd auf der Bühne. Im kritischen Moment, wo er von seinen Peinigern gefangen schien, sprang Lulli mit gewaltigem Satz von der Bühne in das Orchester hinab, auf die grosse Bassgeige, die er zertrümmerte und in deren Bauch er verschwand, um bald darauf unter dem endlosen Gelächter der Zuschauer aus dem Souffleurkasten hervorzukriechen.

Wenn in »Pourceaugnac« der Mangel jeder festen Composition nur wenig stört, so erscheint in dem »Bourgeois gentilhomme« die lose Fügung schon bedenklicher. Es tritt hier doch zu Tage, dass Molière durch Arbeiten dieser

Art, welche die Entfaltung scenischen Pomps mit Ballet und Musik verlangten, vielfach gehemmt wurde. Er konnte seine Werke nicht vertiefen, nicht so künstlerisch gestalten, wie er es gethan hätte, wenn er keine Rücksicht auf den Geschmack des Hofs zu nehmen gehabt hätte.

Trotzdem ist der »Bourgeois gentilhomme« in vieler Hinsicht ein geniales Werk. Mit ihm that Molière wieder einen kühnen Griff in das Leben, das ihn umwogte. Diesmal schilderte er den dummstolzen, durch den Handel reich gewordenen Philister, den eiteln Mann aus dem Bürgerstand, der sich seiner Vergangenheit schämt und zur Aristokratie gezählt werden will. Natürlich erreicht er nichts weiter, als dass er von einer Rotte unverschämter Schmarotzer ausgebeutet wird. Aber auch den Adel verschonte Molière diesmal nicht. Dem thörichten Herrn Jourdain gegenüber stellte er die Figur des herabgekommenen Aristokraten Dorante, der sich nicht entblödet, für Geld Kupplerdienste zu leisten, — nein, nicht zu leisten, nur vorzuspiegeln, dass er sie leiste!

Die Exposition des »Bourgeois gentilhomme« ist vortrefflich, allein plötzlich ändert sich der Charakter des Stücks. Aus einem heiteren Lustspiel wird eine derbe Posse, und von psychologischer Entwicklung oder sorgsam geführter Intrigue ist nicht mehr die Rede. Wir irren wohl nicht, wenn wir annehmen, dass sich der Dichter zu der Ueberstürzung der Arbeit durch die kurze Frist, die ihm gegeben war, genöthigt sah.

So wie der »Bourgeois gentilhomme« musste auch das folgende Stück »Psyché« in fliegender Eile gefertigt werden. König Ludwig hatte einen grossen Festsaal in den Tuilerien herstellen lassen und bestellte für die Einweihung desselben ein neues glänzendes Werk bei Molière. Der Dichter wählte die Geschichte der Psyche, die ihm für solche Gelegenheit ein besonders passender Stoff erschien, zumal sie durch den zwei Jahre zuvor erschienenen Roman La

Fontaine's populär geworden war. Die Fabel, an sich so duftig und zart, erlaubte bei der dramatischen Behandlung grosse scenische Pracht. Mit richtigem Verständniss für die Wünsche seines königlichen Gönners griff Molière zu der eleganten Pastoraldichtung zurück. In den früher so beliebten Schäferschauspielen konnte das wahre Leben allerdings nicht geschildert werden, und eigentliche Leidenschaft war aus ihnen verbannt. Sie waren aus einer irrigen Auffassung von Poesie und Gefühl erwachsen. Lässt man sie aber einmal zu, wie es zwei Jahrhunderte hoher literarischer Bildung gethan haben, so wird man auch der »Psyché« Molière's Grazie und Feinheit nicht absprechen können. Eigentlich war sie das Werk dreier Dichter. Denn Molière erkannte die Unmöglichkeit, seine Arbeit bis zum bestimmten Termin zu beendigen, und rief seine Freunde zu Hilfe. Er gab damit das erste Beispiel der gemeinsamen dramatischen Arbeit, die in unsern Tagen in Frankreich so sehr im Schwung ist. Er hatte den ersten Act vollendet, und die erste Scene des zweiten, sowie des dritten Aufzugs geschrieben. Den übrigen Theil des Stücks nach seinem Plan auszuarbeiten, überliess er Pierre Corneille, der die Arbeit in vierzehn Tagen vollendete. Die eingelegten Lieder wurden von Quinault gedichtet, während Lulli die Musik dazu lieferte.

Bei der Aufführung der »Psyché« am 17. Januar 1671 spielte Baron die Rolle des Gottes Amor. Aus der Provinz zurückgekehrt, war er von Molière wieder in die Reihe seiner Schauspieler aufgenommen worden. Wie der eitle und herzlose Mensch seinem Wohlthäter dankte, ist schon früher angedeutet worden. Er soll seit jener Aufführung in intimem Verhältniss zu Armande Molière, welche die Psyche spielte, gestanden haben. Vielleicht ist auch diese Ueberlieferung nur auf verläumderisches Geklatsch basirt. Jedenfalls dauerte das schimpfliche Verhältniss, wenn es überhaupt angeknüpft war, nur kurze Zeit. Denn

bald nach der Aufführung der »Psyché« kam durch die Vermittlung der Freunde eine abermalige Aussöhnung der beiden Gatten zu Stande. Armande gebar im Herbst des folgenden Jahres 1672 ein Kind, das indessen nur wenige Tage lebte. Nun hat es nicht an Stimmen gefehlt, welche behaupteten, die Aussöhnung sei überhaupt nur gelungen, weil Armande sich Mutter gefühlt habe. Wir müssen diesen Punkt berühren, weil Schweigen in solchem Fall als nachsichtiges Verdecken gelten könnte. Dies aber ist nicht unsere Absicht, wenn wir auch glauben, dass man besser thäte, derlei Punkte in Molière's Lebensgeschichte unberührt zu lassen, da sich die Wahrheit darüber doch nicht erforschen lässt, und für die Kenntniss des Dichters auch nicht von Belang ist.

Mit der Geschichte der Aussöhnung haben wir in der Zeit vorausgegriffen, und müssen noch einmal auf das Jahr 1671 zurückkommen, in dem Molière noch zwei neue Possen vollendete, »Les fourberies de Scapin«, die am 24. Mai im Palais-Royal, und »La comtesse d'Escarbagnas«, die am 2. December in Saint-Germain en Laye vor dem Hof zum erstenmal aufgeführt wurden. In dem ersteren Stück hielt sich Molière hauptsächlich an den »Phormio« des Terenz, mischte aber auch Scenen aus den Werken andrer Dichter ein. Einer der wirksamsten Auftritte entlehnte er dem Lustspiel seines Studiengenossen Cyrano Bergerac »Le pédant joué«. Selbst Erinnerungen an die derben Spässe Tabarin's, des Possenreissers, den er in seiner Jugend auf offenem Platz bewundert hatte, wurden in ihm lebendig, und er benutzte sie ohne Bedenken. Er kehrte in dieser Posse zu der Manier des alten Lustspiels zurück, und erregte dadurch, wie wir schon gesehen haben, den Unwillen Boileau's. In der That wirkt das Stück zwar überaus komisch, verletzt aber doch den Sinn für Gerechtigkeit und Ehrlichkeit in gar zu derber Weise.

In der »Comtesse d'Escarbagnas« begegnen wir einem neuen Typus aus der damaligen Gesellschaft, der adelsstolzen Dame aus der Provinz, die sich ein paar Wochen in Paris aufgehalten hat und seitdem ihr Hauswesen nach Pariser Muster einrichten will. Vergebens sucht sie ihren bäuerischen Dienstleuten hauptstädtischen Firniss zu geben; sie selbst verräth jeden Augenblick ihre Unbildung und Gemüthsroheit. Das einactige Stückchen ist zwar kaum mehr als eine Skizze, gibt aber in seinen raschen Zügen ein interessantes Bild aus dem Leben in der Provinz.

Die »Comtesse d'Escarbagnas« war die letzte Arbeit, die Molière für den Hof unternahm. Bis dahin war er immer zur Mitwirkung bei den Hoffesten herangezogen worden. Mit einem mal aber änderte sich die Stimmung des Königs. Ludwig begünstigte von nun an die Tragödie, besonders die Werke Racine's. Ob zu dieser Geschmacksänderung auch ein persönlicher Grund beitrug, ist nicht mehr zu entscheiden, jedenfalls blieb sie nicht ohne Einfluss auf die Stellung Molière's und folglich auch auf dessen Arbeit.

Im Winter 1671—72 schrieb der Dichter die »Femmes savantes«, das feinste, zugleich regelmässigste und best componirte Werk unter den eigentlichen Lustspielen, was um so mehr hervorzuheben ist, als Molière gerade hier ganz originell war und sich an keinerlei Vorbild hielt.

Als das Stück am 11. März 1672 im Palais-Royal zum erstenmal aufgeführt wurde, fand es keine besonders günstige Aufnahme. Der geringe Erfolg erklärt sich zum Theil durch die politischen Verhältnisse der Zeit. Ein neuer Krieg mit Holland war ausgebrochen, und der König hatte sich an die Spitze der Armee gestellt. Ein grosser Theil des Adels, der sonst die Theater füllte, hatte sich dem Monarchen angeschlossen, und die Sorge um die kriegerischen Ereignisse liess eine rechte Carnevalsstimmung im

Publicum nicht aufkommen. Mit der Zeit aber änderte sich die Meinung über den Werth der »Femmes savantes«. Ergötzen sie die Menge durch ihren genialen Humor, so entzücken sie den Kenner und literarischen Feinschmecker durch den Reichthum an treffenden Ideen sowie die scharfe Charakteristik aller darin auftretenden Personen. Sie reihen sich zudem würdig den andern Schauspielen an, in welchen Molière sociale Probleme behandelt, denn sie zeigen, wie sehr die Frau ihre Stellung als Herrin eines friedlich schönen Hauswesens gefährdet, wenn sie ihre Aufgabe verkennt und nach dem Ruf der Gelehrsamkeit strebt. Der Dichter brauchte deshalb nicht zu fürchten, als Anwalt der Unwissenheit angesehen zu werden. In keinem Molière'schen Stück findet sich wohl ein reizenderes Mädchenbild als das der Henriette in den »Femmes savantes«. Während ihre Mutter Philaminte, ihre Tante Bélise, und ihre Schwester Armande der Mode des Tags huldigen, gelehrte Reden führen, schöngeistiges Wesen zur Schau tragen, und von jedem materiellen Interesse als ihrer unwürdig sich abwenden, dabei aber doch das Regiment im Hause beanspruchen, bewahrt Henriette ihre Natürlichkeit und Frische des Geistes. Schalkhaft und warmherzig, klug und bescheiden, weiss sie das rechte Wort zur rechten Zeit zu finden, und scheut sich nicht, es auszusprechen. Sie ist kein unerfahrenes Kind, wie Agnes in der »École des femmes«, und ist darum nur um so lieblicher.

Den Gipfelpunkt des Humors erreicht das Lustspiel in dem Auftreten der beiden Pedanten, des schöngeistigen Trissotin und des gelehrten Vadius. Wie wonnig fühlt sich der erstere im Kreis der überspannten Frauenzimmer, die ihn anbeten und vor Entzücken über jedes seiner Worte vergehen wollen! Wie dehnt und streckt sich der Würdige im Wohlbehagen befriedigter Eigenliebe, um

nur jeden bewundernden Blick zu erhaschen, jedes Stöhnen der Begeisterung zu vernehmen! Aber auch die schönste Stunde geht vorüber. Herr Vadius erscheint. Die beiden gelehrten Herren überschütten sich anfangs mit ungeheuerlichen Lobsprüchen, bis ein Versehen sie entzweit, und sie sich zur Abwechslung nun die grössten Grobheiten einander ins Gesicht schleudern. Molière hat dabei die reizbare Natur der von ihrer Unfehlbarkeit erfüllten Pedanten wunderbar geschildert. Herr Trissotin verfolgt freilich auch sehr weltliche Absichten in dem Haus, das er mit seinen Besuchen beglückt. Er hofft Henrietten als seine Gattin heimzuführen, und mit ihr in den Besitz eines schönen Vermögens zu gelangen. Zum Glück wird sein schnöder Sinn zur rechten Zeit erkannt und Henriette gegen den Willen ihrer Mutter vor der verhassten Ehe gerettet. Den gelehrten und precieusen Damen der Familie steht der Hausvater Chrysale gegenüber, der in das andre Extrem verfällt, sich gegen jegliche Bildung der Frauen erklärt, und dieselben einfach in die Küche verwiesen haben will. Die wahre Meinung Molière's über diesen Punkt erscheint wohl in den schönen Versen Clitandre's, des jungen Edelmanns, der Henriettens Liebe gewonnen hat (I. 3, v. 20 ff.):

Einsicht und Wissen ziemet jeder Frau,
Doch unschön ist's, wenn sie die Sucht besitzt,
Gelehrt zu sein, nur um gelehrt zu scheinen.
Da lob' ich mir doch jene, die gar manches,
Was sie wohl weiss, gar nicht zu wissen scheint.
Was sie gelernt, verberge sie bescheiden,
Statt prunkend es vor aller Welt zu zeigen.
Es ist nicht schön, wenn eine Frau citirt,
Mit hochgelehrten Reden um sich wirft,
Und ihren Geist im kleinsten Wort will zeigen.

Die allgemeine Stimme bezeichnete den Abbé Charles Cotin als das Urbild Trissotin's, und es kann nicht bezweifelt werden, dass Molière ihn im Auge hatte, als er seine gelungene Carricatur zeichnete. Abbé Cotin war als Prediger nicht unbekannt und versuchte sich auch als Dichter, aber Boileau wusste nichts rühmliches von ihm zu melden. Er griff ihn zum öftern in seinen Satiren an und dieser wehrte sich in seiner »Critique désintéressée des satires du temps« (1666). Das war sein Recht, allein er ging zu weit, indem er Boileau beschuldigte, er habe den König geschmäht und die Religion verhöhnt. Darum übernahm es nun Molière, eine wahrhafte Execution in Scene zu setzen. So wenig wir es billigten, das Molière seinen Gegner Boursault auf die Bühne brachte, so wenig gefällt es uns, dass er auch diesmal persönlich wurde. Seinen Zweck aber erreichte er vollkommen, denn er vernichtete Cotin's literarischen Ruf auf's gründlichste. Das berüchtigte Sonnet an Uranie, mit dem Trissotin »gerade erst niedergekommen ist«, und das er seinen Freundinnen vorliest, ist den »Oeuvres galantes« des Abbé, die 1663 erschienen waren, entnommen. In Vadius wollte man den gelehrten Ménage erkennen, der eine literarische Fehde mit Cotin ausgefochten hatte. Doch sind die Reden des Vadius so allgemein gehalten, dass es schwer fällt, persönliche Anspielungen in denselben zu finden. Ménage gehörte allerdings zu den eifrigen Freunden der Precieusen, doch war er klug genug, sich nicht getroffen zu zeigen. Er lobte im Gegentheil Molière's Stück und entwaffnete damit die Spötter.

Wenige Tage vor der ersten Aufführung der »Femmes savantes«, am 17. Februar 1672, war Madeleine Béjart, die langjährige Freundin Molière's, gestorben. In ihrem Testament setzte sie Armande Molière als alleinige Erbin ein, und bestätigte somit indirect die Annahme, dass sie der

letzteren Mutter, nicht Schwester, war. Das Vermögen, das sie hinterliess, war bedeutend und erhöhte noch das ohnehin glänzende Einkommen Molière's. Dieser verliess bald darauf mit seiner Frau das Haus, das sie bis dahin inne gehabt hatten, und bezog eine geräumige, reich ausgestattete Wohnung in der Rue de Richelieu. Allein auch er war schwer krank. Der Sommer 1672 brachte wenig Linderung, zumal er sich keine Ruhe gönnte. Er bäumte sich wahrhaft gegen seine Krankheit auf, und sein letztes Werk war eine Kriegserklärung gegen die Aerzte, die sich vermassen, die Menschen zu curiren, und deren klägliche Unwissenheit nur von ihrem Hochmuth überboten wurde. Klang es nicht wie eine Herausforderung, dass der Dichter, der schon mit einem Fuss im Grabe stand, die Posse von dem »Malade imaginaire«, dem »Eingebildeten Kranken« schrieb? Er hatte sein Stück für die Hoffeste während des Carneval 1673 bestimmt und deshalb alle scenischen Künste, Ballet und Musik herangezogen. Allein wider Erwarten erhielt er diesmal keinen Auftrag. Vielleicht hatte man an entscheidender Stelle von dem Inhalt des neuen Stücks gehört und fürchtete den Anblick einer Krankenstube als schlimmes Omen. Vielleicht war es aber auch nur die schnell wachsende Beliebtheit Racine's, welche Molière in Schatten stellte. In den ersten Tagen des Jahrs 1673 hatte das Hôtel de Bourgogne den »Mithridate« von Racine zur Darstellung gebracht und grossen Beifall geerntet. Bald darauf liess sich der König das Stück in Saint-Germain vorspielen und fand solches Gefallen an ihm, dass er es in den folgenden Monaten öfters zu wiederholen befahl. Der heroische Sinn, der in »Mithridate« zum Ausdruck kommt, sagte dem König ebenso zu wie die pathetische, rührende Seite der Dichtung. Der echte Dichter für die feine Welt war gefunden! Die Tragödien Racine's mit ihrer Leidenschaft und psychologischen Feinheit, ihrer Eleganz

und den gleich Musik dahinströmenden Versen, passten wunderbar zu dem Hof des kriegerischen, galanten und prachtliebenden Fürsten. Man denke sich eine solche Aufführung, nicht im gewöhnlichen Theater, sondern im Park zu Versailles, im Grünen, wo die Helden Griechenland's auf einer idealen Bühne, zwischen Orangenbäumen und silbernen Girandolen, in einem Meer von Licht sich bewegten — Helden einer conventionellen Welt, der aber weder Schönheit noch Grösse mangelten — und man wird die Dichtungen Racine's erst in Wahrheit völlig verstehen.

Gewiss wird Niemand König Ludwig einen Vorwurf daraus machen, dass er seine Neigung der Tragödie zuwandte, wenn auch Molière eine persönliche Kränkung darin erblickte, dass man seine Dienste nicht mehr beanspruchte. Er stiess auf allerlei Hemmnisse, die man ihm nur entgegen zu stellen wagte, weil man wusste, dass ihm die Sonne der königlichen Gunst nicht mehr so warm schien, wie zuvor. Er sollte dies gleich bei der Aufführung des »Malade imaginaire« erfahren. Da der Hof das Stück nicht für sich beanspruchte, wollte Molière es mit grosser Pracht im Palais-Royal aufführen. Allein er hatte nicht auf die Eifersucht Lulli's gerechnet. Dieser hatte die früher verlorene Gunst des Königs wieder in vollem Masse erworben, war zum Director der neu eingeführten Oper ernannt worden und wollte nun keinerlei Rivalen dulden. Während Molière an der Inscenirung des »Malade imaginaire« arbeitete, wurde er von Amtswegen an die Verordnung erinnert, welche seit kurzem den Privatbühnen die Darstellung von Balleten, die Verwendung von Musikern und Sängern untersagte. Nur die königliche Oper durfte mehr als zwei Sänger und sechs Musiker beschäftigen. Kaum zur Selbständigkeit erwachsen, zeigte sich die Oper schon als gefährlicher Feind des Schauspiels.

Molière sah sich in Folge dessen genöthigt, auf die glänzende Ausstattung seines Stücks zu verzichten, und brachte es in einfacher Gestalt am 10. Februar 1673 zur Aufführung. Es war ein rechter Faschingsscherz und zumal der Mummenschanz am Schluss erinnerte lebhaft an die tolle Scene im »Bourgeois gentilhomme«. Was aber dort nur Uebermuth der Posse war, erhielt hier eine satirische Schärfe, denn die Feierlichkeit, in welcher Argan zum Doctor erhoben wird, copirte den wirklichen Vorgang bei einer Doctorpromovirung in glücklichster Weise.

Molière, der wirklich Kranke, hatte die Rolle des eingebildeten Kranken übernommen. Die Aufgabe war überaus anstrengend, denn Argan ist fast immer auf der Bühne. Molière's Brust war ohnehin durch die scharfen Frühjahrswinde sehr angegriffen. Am Tag der vierten Vorstellung, den 17. Februar 1673, fühlte er sich besonders schwach und seine Stimmung war trüber als je. Grimarest, sein Biograph, erzählt darüber: »Molière fand sich an jenem Tag mehr als sonst von seinem Brustleiden gequält. Er liess seine Frau rufen, und sagte ihr in Gegenwart Baron's: So lang mir das Leben gleichmässig Freude und Schmerz brachte, hielt ich mich für glücklich. Heute aber, da ich von Schmerzen bestürmt werde, ohne auf einen Moment der Ruhe und Genugthuung rechnen zu können, heute fühle ich, dass ich den Kampf aufgeben muss. Ich kann den Schmerzen und Enttäuschungen nicht mehr widerstehen. Was muss ein Mensch leiden, bevor er stirbt! Aber ich fühle, dass es mit mir zu Ende geht. Die Molière und Baron waren von diesen Worten tief ergriffen, da sie ihnen trotz seines Leidens ganz unerwartet kamen. Mit Thränen in den Augen beschworen sie ihn, er möge an diesem Tag nicht spielen, und sich Ruhe und Erholung gönnen. Wie kann ich das? antwortete er ihnen, wir haben fünfzig arme Arbeiter, die

von ihrem Taglohn leben. Was sollen sie thun, wenn nicht gespielt wird? Ich würde mir einen Vorwurf machen, wenn ich sie an einem einzigen Tag um ihr Brod brächte, so lang ich noch die Kraft habe, es ihnen zu bieten.«[34] Um jedoch zeitig zur Ruhe zu kommen, liess Molière den Anfang der Vorstellung auf eine frühere Stunde festsetzen. Das Schauspiel begann sonach ausnahmsweise um vier Uhr des Nachmittags. Molière konnte seine Rolle nur mit Aufbietung aller Kräfte durchführen. Als er in der letzten Scene sein »Juro« gesprochen hatte, um unter die Zahl der Doctoren aufgenommen zu werden, erfasste ihn ein Brustkrampf. Es gelang ihm zwar den Anfall zu verbergen und das Stück zu Ende zu führen, allein nach der Vorstellung, die etwa um acht Uhr schloss, fühlte er sich sehr krank. Er klagte über Frost und seine Hände waren eisig. Während La Grange im Theater blieb, um die Anordnungen für die nächste Vorstellung zu treffen, begleitete Baron den Kranken in seiner Sänfte nach Hause. Dort angekommen, legte sich Molière zu Bett. Eine Bouillon, die ihm seine Frau anbot, wies er zurück und nahm nur ein Stückchen Brot und etwas Käse. Um zehn Uhr ungefähr packte ihn ein furchtbarer Husten, auf den ein Blutstrom folgte. Er suchte Baron, der aufs äusserste erschrocken war, zu beruhigen, bat ihn aber doch, seine Frau zu rufen, die sich in einem andern Theil der Wohnung befand. Baron ging, da zwei Nonnen zur Pflege des Kranken gegenwärtig waren. Obwohl im Bann der Kirche, hatte Molière diese beiden Frauen, die aus der Provinz gekommen waren, um für ihr Kloster zu sammeln, gastfrei bei sich aufgenommen, und in ihrer Gegenwart hauchte er seinen Geist aus. Als Baron mit Armande zurückkehrte, fanden sie ihn bereits todt. Er war im Blut erstickt. Neuerdings stellt man die Ansicht auf, er habe seit 1667 an einer Erweiterung der Aorta

gelitten.[35] Der Tod war so überraschend schnell eingetreten, dass Molière ohne geistlichen Beistand geblieben war. Zwar hatte man zu zwei Pfarrern geschickt, allein diese hatten sich geweigert zu dem Excommunicirten zu gehen, und erst der dritte Geistliche, an den man sich wandte, hatte sich bereit gefunden. Allein er war zu spät gekommen.

Molière erreichte ein Alter von einundfünfzig Jahren. Gleich dem Helden, der sterbend noch sich aufrecht erhält und seinen Posten vertheidigt, so war auch er, bis zum letzten Augenblick in seiner Kunst thätig, gewissermassen auf den Brettern, seinem Kampf- und Ehrenplatz, gefallen. So lang er lebte, hatte er seinen Gegnern die Stirn geboten. Nun aber war für diese die Zeit der Rache gekommen. Wenn erbitterte Aerzte behaupteten, der Tod Molière's sei eine Strafe für den Hohn, mit dem er die Heilkunst überschüttet hatte, so mochte das bei den Freunden nur ein trauriges Lächeln hervorrufen. Ernster aber war es, dass auch die Kirche sich gegen den Todten erhob. Der Pfarrer des Kirchspiels Saint-Eustache, in dem Molière's Wohnung lag, verweigerte die kirchliche Bestattung und berief sich dabei auf alte, niemals aufgehobene Vorschriften. Diese sprachen nicht nur die Excommunication aller Komödianten aus, sie ordneten auch ausdrücklich an, dass die Geistlichkeit jedem derselben das christliche Begräbniss versagen solle, wenn er nicht sterbend wenigstens seinem »infamen Gewerbe« reumüthig entsagt habe. Gerade ein Jahr vor Molière, Tag für Tag, am 17. Februar 1672 war Madeleine Béjart gestorben und in der Kirche von Saint-Paul beigesetzt worden. Sie hatte Zeit gehabt, die verlangte Erklärung zu geben. Molière aber war unbussfertig verschieden, und somit seine Leiche mit unehrlichem Begräbniss bedroht. Die Witwe wandte sich deshalb mit einem Gesuch an den Erzbischof von Paris, und eilte, als dieser ihre Bitte

abschlug, nach Versailles, um sich dem König zu Füssen zu werfen. Der freundliche Pfarrer von Auteuil, der Molière's Mildthätigkeit schätzen gelernt hatte, geleitete sie. Der Monarch empfing Armande kühl, zumal sie in ihrem Eifer sagte, dass wenn ihr Gatte schuldig gewesen sei, Seine Majestät ja dessen Fehler autorisirt habe. Das war mehr, als Ludwig vertragen konnte, und da der Pfarrer von Auteuil ohnehin nicht gern gesehen wurde, weil er im Geruch des Jansenismus stand, befürchtete man, dass die Audienz den Stand der Sache nur verschlimmert habe. Indessen scheint der Erzbischof doch einen Wink von Versailles erhalten zu haben, er möge nicht allzu schroff sein, denn er gestattete endlich die Beerdigung, wenn auch unter Bedingungen, welche Molière noch im Tod zu entehren trachteten. Die Leiche durfte nicht in die Kirche gebracht werden, keinerlei religiöse Feierlichkeit am Sarg stattfinden und das Begräbniss erst Abends spät, gleichsam verstohlen, vorgenommen werden. Dabei sollte sich die geistliche Begleitung des Leichenzugs auf zwei Priester beschränken, und jeder Gesang, jede Musik unterbleiben.

Der Erzbischof Harlay de Champvalon, der erst seit 1671 nach dem Tod Hardouin's de Péréfixe auf den erzbischöflichen Stuhl gelangt war, zeigte sich nicht minder feindlich als sein Vorgänger. Und doch war er selbst ein Mann von ausschweifenden Sitten. Saint-Simon lobt sein Wissen und seine Beredtsamkeit, tadelt aber seine galanten Abenteuer und seine Höflingsmanieren. [36] Die Komödie des »Tartuffe« fand also noch eine Fortsetzung nach des Dichters Tod.

Die peinlichen und aufregenden Verhandlungen hatten mehrere Tage erfordert. Endlich, am vierten Tag, den 21. Februar 1673, Abends 9 Uhr, konnte die Leiche Molière's zur letzten Ruhestätte gebracht werden. Bei Fackelschein und von etwa zweihundert Freunden begleitet, wurde sie

auf den Friedhof Saint-Joseph gebracht. Eine grosse Menge Volks hatte sich vor dem Trauerhaus versammelt. Allein es war nicht Theilnahme oder achtungsvolle Trauer um den Todten, die sie beseelte, sondern Neugierde und, wie es scheint, selbst religiöser Fanatismus, der dem Excommunicirten galt. Armande Molière liess etwa tausend Livres in kleiner Münze unter die Leute vertheilen, um durch diese Spende den feindlichen Geist zu bannen. Die Erzählung von drohender Haltung der Menge ist jedoch nicht verbürgt. Grimarest, der zuerst davon redet, ist nicht zuverlässig, und der Bericht eines Augenzeugen weiss zwar von der Geldvertheilung, aber nichts von der bedenklichen Stimmung des Volks zu erzählen.[37] Dass ein grosser Theil der Bevölkerung von Paris damals noch unter der Herrschaft des religiösen Fanatismus stand, ist freilich sicher, und in so fern hätte Grimarest's Erzählung nichts Unwahrscheinliches. War es doch nur wenige Jahre her, dass der Pöbel eines Tags die Protestanten anfiel, als diese von ihrem Gottesdienst in Charenton heimkehrten.[38]

So wurde einer der hervorragendsten Söhne Frankreichs zu Grabe getragen, — verlassen von dem Fürsten, dem er so viel heitre Stunden bereitet hatte, verworfen von der Kirche, vielleicht sogar bedroht von dem Pariser Volk! Wohl hat die Nachwelt dieses Unrecht durch begeisterte Verehrung zu sühnen gesucht, aber der peinliche Eindruck lässt sich nicht verwischen, und Boileau's bittre Verse klingen wie ein ewiger Vorwurf noch heute nach (Ep. VII, an Racine):

> Bevor wir, und nach vielem Bitten nur,
> Molière in seinem Grab geborgen hatten,
> Sah'n wir die besten seiner Werke selbst,
> Die heut als unerreicht gepriesen werden,
> Vom Unverstand bekrittelt und verhöhnt.

Der Friedhof Saint-Joseph lag in der Gegend, wo sich heute die Rue Montmartre erstreckt, und trug in seiner Mitte ein grosses Kreuz. An dessen Fuss wurde Molière zur letzten Ruhe gebettet. Ein Stein mit einer Inschrift deckte das Grab, das um einen Fuss über den Boden emporragte. So war es noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu sehen. Während der Revolution wurde der Friedhof für Nationaleigenthum erklärt, und eine Commission beauftragt, die sterblichen Ueberreste Molière's und La Fontaine's aufzusuchen und wegzubringen. Man weiss heute zwar ganz bestimmt, dass der letztere gar nicht auf dem Friedhof Saint-Joseph begraben lag allein die Tradition behauptete, die Leichen der beiden volksthümlichen Dichter ruhten neben einander, und so musste man sie auch finden. Gestützt auf die höchst unwahrscheinliche Mittheilung eines greisen Kaplans, dass der erwähnte Grabstein die Gebeine Molière's gar nicht decke, suchten die Commissäre an einer andern Stelle, die ihnen der Alte als die wirkliche Grabstätte des Dichters bezeichnete. Da man dort zwei Särge fand, erklärte man die darin befindlichen Knochen ohne weiteres für die gesuchten Reste, und barg sie in zwei Urnen, die nach mannichfachen Wanderungen im Jahre 1817 auf den Père La Chaise gebracht wurden. Dort tragen seitdem zwei einfache neben einander stehende Monumente die Namen der beiden grossen französischen Dichter. Das eigentliche Grab Molière's aber ist längst zerstört und seine Asche zerstreut. Ein Stück Kinnlade, das im Cluny-Museum zur Schau ausgestellt ist, wird von naiven Besuchern als eine Reliquie Molière's mit Verehrung betrachtet.

Uebersehen wir das Leben Molière's, so drängt sich uns die Ueberzeugung auf, dass wir es mit einem ganzen Mann zu thun haben. Er hat mit Noth und Trübsal, Kummer und bittrer Enttäuschung gekämpft, und das Leben

ist ihm nicht immer leicht gewesen. Aber selbst in den schwierigsten Lagen hat er niemals vergessen, was er sich schuldete. In dem vielfach regellosen Leben der damaligen Theaterwelt wurde er von seiner Leidenschaft öfters fortgerissen und hat gar manchmal gefehlt. Aber er hat seine Irrthümer schwer gebüsst und selbst unter seinen zahlreichen Feinden war keiner, der gegen seinen Charakter einen ernstlichen Vorwurf hätte erheben können. In dem schwer lenkbaren Kreis seiner Kunstgenossen stand er angesehen und geachtet da. Er leitete sein Theater, das fast nur von ihm und seinen Arbeiten lebte, mit Uneigennützigkeit und frei von jedem Vorurtheil. Er hielt fest an seiner Kunst, die ihm in jeder Richtung gleich werth erschien. Als er in seinen späteren Jahren reich geworden war, rieth ihm Boileau, sich vom Theater zurückzuziehen. Denn damit falle das einzige Hinderniss weg, das seiner Wahl in die Akademie im Wege stehe. Aber Molière wies jeden solchen Gedanken zurück. Wie er am Tag seines Tods die Arbeiter durch seine Absage nicht schädigen wollte, so erklärte er auch Boileau, dass er sein Theater nicht im Stich lassen dürfe, weil es ohne ihn zu Grund gehen werde. Er wäre kein wahrer Künstler gewesen, wenn er seine Kunst so leichten Herzens hätte aufgeben können. Ihr hatte er sich gewidmet, in ihr fand er seine Genugthuung, und so blieb er ihr treu bis zu seinem Ende.

Ueber Molière's weiches Gemüth, seine Bereitwilligkeit den Unglücklichen und Armen zu helfen, herrscht nur Eine Stimme. Die Undankbarkeit der Menschen, die er reichlich zu kosten hatte, konnten seinen Sinn nicht ändern. Grimarest erzählt z. B. wie eines Tags ein armer Schauspieler nach Auteuil kam, und Baron um eine Fürbitte bei Molière anging, mit welch letzterem er einst im Languedoc zusammen gespielt habe. Baron begab sich zu seinem Meister, brachte das Anliegen des Mannes vor und meinte,

man möge ihm vier Pistolen schenken. »Gib ihm vier Pistolen in meinem Namen«, entschied Molière, »und hier sind noch zwanzig mehr, die er in deinem Namen haben soll. Er muss wissen, dass er dir den Dienst verdankt.«

Dem greisen Corneille, der mit Sorgen zu kämpfen hatte, zahlte er für jedes Stück zum Voraus zweitausend Livres, und als Lulli sich durch den Bau eines Hauses in Geldverlegenheit gebracht hatte, fand er bereitwillige Hilfe bei seinem Freund. Dass Molière seinem Vater kräftig beistand, als dieser mit den Jahren in Noth gerieth, dass er ihm auf indirectem Weg Geld zukommen liess, um seine Empfindlichkeit zu schonen, braucht nicht besonders lobend hervorgehoben zu werden, denn er that hier nur, was seine Pflicht war. Aber auch bei vielen andern Vorfällen erwies er seinen Edelmuth und seine Freigebigkeit, und seine Gaben gewannen durch die Weise, mit der er sie anbot, doppelten Werth.

Leicht aufwallend, und jeder Regung seines guten Herzens folgend, war Molière andrerseits ebenso heftig wenn er auf Widerstand stiess. Sein Leben war eine Kette von Kämpfen, und in dem fortwährenden Ringen mit Hemmungen und Widerwärtigkeiten stählte sich sein Wille, wuchs aber auch seine leidenschaftliche Reizbarkeit. Darin liegt der Grund der herausfordernden und nicht immer gerechtfertigten Angriffe auf Leute, die seine Feinde waren oder die er dafür hielt. Persönlich niemals boshaft, vergab er gern und bannte jeden Groll, aber im Augenblick des Kampfs, in der Erregung der Leidenschaft überschritt er öfters die Grenzen der Polemik und zerrte seine Gegner unbarmherzig auf die Bühne, um sie dem allgemeinen Gelächter preiszugeben. Ein Streit solcher Art wird leicht zum Scandal, bei dem nur beide Theile verlieren können, und man muss zugeben, dass Molière diese Kampfweise zuerst zur Anwendung gebracht hat.

Er hinterliess ein schönes Vermögen, das man neuerdings auf etwa vierzigtausend Livres berechnet hat. Seine Einnahmen beliefen sich allerdings in den letzten Jahren auf zwanzig bis fünf und zwanzigtausend Livres, und so hätte er mehr sparen können, wenn seine Natur ihn dazu gedrängt hätte. Allein er war, wie schon gesagt freigebig, liebte einen gewissen Aufwand und hatte in den ersten Jahren seiner erfolgreichen Direction noch Schulden aus der Zeit des »Illustre théâtre« zu bezahlen.

Von seinen drei Kindern überlebte ihn nur eine Tochter, die, im Jahre 1665 geboren, bei seinem Tod nicht ganz acht Jahre zählte. Sie verheirathete sich erst spät, im Jahre 1705, mit einem armen Edelmann Claude de Rachel, sieur de Montalant, dem sie ein Vermögen von sechsundsechzigtausend Livres mitbrachte. Da sie ohne Nachkommen starb, erlosch mit ihr die Familie Molière's, wenn es auch der Poquelins noch viele gab.

Das Theater des Palais-Royal schloss bei seines Directors Tod auf eine Woche. Die Lücke, welche Molière's Hinscheiden gerissen hatte, konnte freilich nicht ersetzt werden, allein man musste arbeiten, so gut es ging. Man eröffnete die Vorstellungen wieder mit dem »Misanthrope«, und am 3. März wurde der »Malade imaginaire« wiederholt. Es mag ein trauriger Moment gewesen sein, und manches Herz in der Künstlerschaar gebebt haben, als La Thorillière anstatt Molière's den Krankenstuhl Argan's einnahm und Armande Molière als Angélique vor der vermeintlichen Leiche ihres Vaters niederkniete und dessen Tod beklagte! Mit Unrecht hat man Armande wegen des Auftretens in diesem Stück, drei Wochen nach ihres Gatten Tod, Vorwürfe gemacht. Was andern die Arbeit im Bureau, in der Fabrik, das Studium in der stillen Kammer ist, das ist dem Schauspieler die Arbeit auf der Bühne — Pflicht und Erwerb. Drei Wochen hatte man die Posse vom

Repertoire entfernt, aber die Rücksicht auf die Einnahme und die Sicherung des ohnehin in seinem Bestand gerade jetzt schwer bedrohten Theaters forderten die Anspannung aller Kräfte. Armande Molière trat als Leiterin an die Spitze des Unternehmens. Niemand konnte ihr diesen Platz streitig machen, aber da ihr die Autorität und die feste Hand ihres Gatten fehlte, lockerte sich bald das Band, das die Gesellschaft früher zusammengehalten hatte. La Thorillière und Baron waren die ersten, die abfielen und zum Hôtel de Bourgogne übergingen. Andre folgten diesem Beispiel. La Grange, der bewährte Freund Molière's, aber blieb treu und bot einen festen Halt. Man gewann eine Anzahl neuer Mitglieder aus der Truppe des Marais-Theaters, das sein Leben schon lang nur kümmerlich gefristet hatte und damals für immer geschlossen wurde. Ein weiterer harter Schlag aber, der die Molière'sche Gesellschaft traf, war die Verfügung des Königs, der ihr den Saal des Palais-Royal entzog, und ihn Lulli für dessen Opernvorstellungen überliess. Wenige Wochen, nachdem sie ihr Haupt verloren hatten, sahen sich die Künstler auch ihres schönen Theaters beraubt! Sie mussten wandern, und waren froh, als sie ein geräumiges Theaterlocal miethen konnten, das sich auf dem linken Seineufer in der Rue Guénégaud und der Rue des fossés-de-Nesle (heute Rue Mazarine) befand und früher einer Operngesellschaft gedient hatte. Im Juli 1673 wurde dieses neue Theater mit einer Vorstellung des »Tartuffe« eröffnet. Man zehrte noch lange von der Erbschaft des Meisters. Wiederum einige Jahre später wurden die beiden bis dahin feindlichen Gesellschaften des Hôtel de Bourgogne und der Rue Guénégaud auf Befehl des Königs zu einer einzigen verschmolzen, damit die besten Kräfte zur Herstellung eines guten Schauspiels vereinigt seien (21. Oct. 1680). Ludwig bewilligte eine jährliche Subvention von 12000 Livres,

und die Bühne des Hôtel de Bourgogne wurde geschlossen.* Die neue Gesellschaft spielte im Theater der Molière'schen Truppe, blieb aber auch hier nicht lange, da die Sorbonne sie in ihrer Nähe nicht dulden wollte. Die Künstler verlegten darum im Jahr 1689 ihr Theater in die Strasse, die heute den Namen »de l'ancienne comédie« trägt, und dort blieben sie etwa ein Jahrhundert. So entwickelte sich aus der Gesellschaft Molière's das Kunstinstitut, auf das Frankreich mit gerechtem Stolz blickt, die »Comédie Française«. Armande Molière, des Dichters Witwe, verheirathete sich im Jahr 1677 mit dem Schauspieler Guérin. Sie blieb im Verband des Theaters bis 1694 und starb 1700. Im Jahr 1688 erschien jene, von uns schon erwähnte, anonyme Schmähschrift »la fameuse comédienne ou histoire de la Guérin«. Auch lenkte Armande später noch einmal die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich, als sie in einem Scandalprocess genannt wurde. Betrügerinnen hatten sich ihres Namens bedient, um einen Präsidenten aus der Provinz, M. Lescot, in ihre Netze zu locken und ihn seines Gelds zu berauben. Im Ganzen aber verstrich Armande's weiteres Leben in der Stille, und man will wissen, dass sie von ihrem zweiten Gatten nicht aufs beste behandelt worden sei.

Die zahlreichen Manuscripte Molière's sind alle verloren. Sie blieben zunächst im Besitze der Witwe, die wahrscheinlich den wichtigsten Theil an La Grange und Vinot überliess, als diese ihre Gesammtausgabe

---

* Die Subvention des Königs mag, gegenüber den grossen Summen, welche die Hoftheater heute erhalten, sehr gering erscheinen, war es aber doch nicht, da die königliche Kasse jede Vorstellung bei Hof besonders honorirte. Zur Vergleichung nehme man die Verhältnisse des Berliner Theaters unter Friedrich II. Im Jahre 1786 bewilligte König Friedrich dem »Nationaltheater«, welches in das französische Comödienhaus auf dem Gensdarmen-Markt übersiedelte, einen jährlichen Zuschuss von 6000 Thalern.

vom Jahre 1682 vorbereiteten. Man hat die Vermuthung ausgesprochen, dass die Papiere in der Bibliothek La Grange's verblieben und nach dessen Tod verkauft worden seien. Vielleicht aber befanden sie sich auch in der Bibliothek des Theaters und verbrannten im Jahr 1799, als das »Odéon«, wohin die Comédie française übersiedelt war, durch Feuer zerstört wurde. Ein Theil der Manuscripte muss jedoch in der Familie Guérin geblieben sein, denn noch 1699 sprach der junge Guérin, Armande's Sohn, von denselben. Er hatte einen ergänzenden dritten Act zu »Mélicerte« geschrieben und bemerkte in dem Vorwort, dass er in Molière's Papieren leider keinerlei Andeutung über den Plan, wie das Stück weiterzuführen sei, gefunden habe.

Gewiss wären diese Manuscripte von hohem Werth. Man könnte aus ihnen die erste Form des Tartuffe und andrer Stücke ersehen, und die Kenntniss der frühsten Werke, jener kurzen Possenspiele, deren Titel uns noch erhalten sind, würde uns ein sicheres Urtheil über die erste dichterische Entwicklung Molière's gestatten. Vielleicht fände sich die poetische Uebersetzung des Lucrez, von der wir jetzt nur wenige Verse besitzen. Aber wichtiger als diese Papiere, die man möglicherweise noch einmal in dem bestaubten Winkel einer Bibliothek findet, wäre die Kenntniss der Briefe Molière's. Es ist ja gar nicht anders denkbar, als dass Molière in vielfacher, sehr verschiedenartiger Correspondenz gestanden hat. Um so auffallender ist es, dass wir keinen einzigen Brief mehr von ihm haben. Nur wenige Zeilen, eine Quittung, ist alles, was uns von der Handschrift Molière's erhalten ist. Welch ein interessanter Einblick in das Gedanken- und Gemüthsleben des Dichters sowie in die Theaterverhältnisse, jener Zeit wäre uns gestattet, wenn uns eine Reihe Molière'scher Briefe überliefert

wäre. Um den Umstand zu erklären, dass kein Schreiben mehr von ihm existirt, ist man auf den abenteuerlichen Gedanken gerathen, es habe sich im vorigen Jahrhundert unter dem Einfluss der Jesuiten eine geheime Gesellschaft gebildet mit der Verpflichtung, alle Papiere und Briefe des gottlosen Dichters auf jede Weise und wo immer zu vernichten. Die richtige Erklärung ist indessen leichter zu finden. Zu einer geregelten Correspondenz hat e der vielbeschäftigte Mann keine Zeit; seine vertrauten Freunde, wie Chapelle, denen er gelegentlich schrieb, waren zu nachlässig um Briefe zu sammeln, zumal da man in früheren Zeiten solchen Documenten nicht die Wichtigkeit beilegte, die wir ihnen heute zuschreiben. Geschäftsbriefe aber erhielten sich am wenigsten. Und so verloren sich diese Blätter, welche heute als kostbare Zeugen einer interessanten Zeit und eines grossen Lebens unschätzbaren Werth hätten.

Es bleibt uns noch ein Wort über die äussere Erscheinung des Dichters zu sagen. Die Tochter eines seiner Collegen, des Schauspielers Du Croisy, die bei Molière's Tod fünfzehn Jahre alt war und sich später mit dem Schauspieler Poisson verheirathete, theilte im »Mercure de France« (Mai 1740) ihre Erinnerungen aus dem Theaterleben mit und schilderte dabei auch Molière. »Er war«, sagt sie, »eher gross als klein und hatte eine edle Haltung. Seine Nase war dick, sein Mund gross, die Lippen stark, seine Gesichtsfarbe braun. Er hatte dichte schwarze Augenbrauen und ihre Bewegungen gaben dem Gesicht einen besonders komischen Ausdruck«.

Dieser Beschreibung entsprechen die verschiedenen Bildnisse, welche Molière's Züge verewigen. Mignard malte den Dichter öfters und zu verschiedenen Zeiten. In einem Gemälde verewigte er ihn als Schauspieler in der Rolle des »Cäsar« in Corneille's »Mort de Pompée«. Das Bild

16*

stammt aus den ersten Jahren nach der Rückkehr Molière's nach Paris, als er noch in der Tragödie auftrat. In rother Toga und im Brustharnisch, den Lorbeerkranz auf der grossen Perrücke, steht der Künstler flammenden Auges da, und hält gebieterisch den Commandostab in der Hand. Das ausdrucksvolle Bild ist seit einigen Jahren im Besitz der Comédie-Française, und ist vielleicht dasselbe, das die Tochter des Malers, die Gräfin Feuquières, besass, und das seit dem Jahr 1731 als verloren gilt. Möglich aber ist es auch, dass eine Nachbildung dieses letzteren verlornen Portraits in dem Stich vorliegt, den der Kupferstecher Nolin im Jahr 1685 fertigte. Derselbe zeigt den Dichter in höherem Alter, sitzend, mit einem Buch in der Hand, und im feinen Hausrock. Das Gesicht ist ausdrucksvoll, die Augenbrauen buschig, und die gefurchte Stirne lässt auf Arbeit und Kämpfe schliessen.

Ein andres Portrait Molière's, das sich früher im Louvre, jetzt in Versailles befindet, wurde ebenfalls lange Zeit Mignard zugeschrieben. Auch das Museum zu Montauban rühmt sich eines echten Conterfeis des Dichters. Auf einem Bild, das aus dem Jahre 1670 stammt, und heute im Besitz der Comédie Française ist, sind die italienischen und französischen Komiker dargestellt, die sich in dem Lauf des Jahrhunderts bekannt gemacht hatten. Molière figurirt darauf in dem Costüm des Arnolphe aus der »École des femmes«, neben Possenreissern wie Turlupin und Gaultier-Garguille. Der Dichter und Darsteller des »Misanthrope« neben Leuten dieses Schlags!

Wir übergehen andre Bilder, mehr oder minder gelungene Zeichnungen, sowie Zerrbilder, die aus dem Lager der Feinde stammten, um nur noch das eine Portrait anzuführen, das neuerdings aufgefunden worden ist und sich im Besitz des Herzogs von Aumale befindet. Es zeigt Molière in einem Alter von etwa fünfunddreissig Jahren,

zur Zeit da er an der Spitze seiner Gesellschaft das Rhonethal und das Languedoc durchzog, etwa im Jahr 1657. In ihm besitzt man ohne Zweifel ein echtes Bild aus Molière's kräftigster Zeit. Die breiten starken Züge, die von dem Maler realistisch getreu wiedergegeben sind, deuten auf eine sinnlich kräftige Natur, sind aber zugleich merkwürdig geistig belebt und lassen die Energie des Mannes deutlich erkennen. Nicht minder klar weist das Gesicht Spuren moralischer und körperlicher Ermüdung auf. Um den Mund liegt ein tief ernster Zug, und der Blick der grossen Augen spricht eine gewisse Trauer aus. Das Portrait schien uns besonders charakteristisch, und so ist es in schöner Nachbildung unserm Buch beigegeben.

In dem Foyer der Comédie Française steht an einem Ehrenplatz die Büste Molière's, welche Jean Antoine Houdon (1741—1828) im Jahre 1775 gearbeitet hat. Den Kopf leicht gewendet, sieht der Dichter mit einem Blick voll eindringender Schärfe auf die Welt vor sich hin. Dieses feine elegante Gesicht trägt das Gepräge genialer Kraft und klaren Sinns, aber auch den Ausdruck inneren Leidens. Als Sculpturwerk ist diese Büste vortrefflich. Sie gibt freilich die Züge Molière's nicht wieder, denn der Künstler hat in ihr einen idealen Molièrekopf geschaffen; aber wir möchten doch sagen, dass dieser Marmor den echten Molière darstellt, so wie die Künstler des alten Griechenland Homer und die Heroen der Vorzeit bildeten: in getreuer Auffassung des Geistes, wie er sich in seinen Werken offenbart, ein ideales Bild voll innerer Wahrheit.





8. MOLIÈRE'S STELLUNG IN DER GESCHICHTE DES LUSTSPIELS. SEIN POETISCHER CHARAKTER.

Sieggekrönt, aber erschöpft durch den unablässigen Streit und vor der Zeit aufgerieben, war Molière ins Grab gesunken. Aber seine Werke überlebten ihn. Der nächtliche Zug, der die Leiche des Dichters zur letzten Ruhestätte geleitete, bezeichnete zugleich den Moment, da eine richtige Werthschätzung desselben begann. Nun erst erkannte man, was man in ihm besessen. Der Ruhm des schlichten Komödianten, dem man ein ehrliches Begräbniss hatte versagen wollen, wuchs höher und höher, und die Nachwelt reiht Molière in gerechter Würdigung unter die grössten Söhne Frankreichs.

So drängt sich denn die Frage auf, welche Stellung er in der Geschichte des Lustspiels einnimmt? Schon in der Einleitung wurde darauf hingewiesen, dass Molière der letzte und hervorragendste Dichter der älteren Komödie war, deren Kraft er in seinen Possen noch einmal zur vollen Geltung brachte. Er wusste die schon absterbende Gattung von neuem zu beleben, und die stehenden Figuren derselben durch sein Talent feiner Charakter-

schilderung zu verjüngen. Wie einsichtig er hierbei vorging, lehrt die Vergleichung mit andern Possen der Zeit. Vor ihm hatten diese mit Vorliebe den »Capitan«, den bramarbasirenden Soldaten, auf die Bühne gebracht. Allein diese Rolle war nicht mehr zeitgemäss. Unter Ludwig XIV. war der französische Adel zwar, wie immer, von glänzender Tapferkeit, aber frei von jener Renommisterei, die sich in früheren Zeiten gezeigt hatte. Man trat im Hofkleid, nicht im Kriegsgewand vor den Herrn in Versailles, und darum wird man auch bei Molière vergebens eine dem Capitan ähnliche Figur suchen.

Aber Molière schuf auch eine neue Gattung des Lustspiels, jenes, das bis zum heutigen Tag besteht, und trat in ihm gleich als Meister auf. Es war nicht Zufall, dass er die ältere Komödie von Grund aus umwandelte, sondern das Ergebniss reiflicher Ueberlegung. Er erkannte mit klarem Blick als die Aufgabe des Lustspiels, der Zeit einen Spiegel vorzuhalten, und die Schwächen der Menschen, ihr Leben und Treiben in wahrheitsgetreuen, poetisch aufgefassten Bildern zu malen. Er gab dem Lustspiel, wie er es verstand, keinen moralischen Endzweck und glaubte nicht, durch seinen Spott die Menschen von ihren Fehlern zu befreien. Aber da er forschenden und klaren Blicks in das Leben schaute, sah er hinter den Vorgängen des gewöhnlichen Lebens noch einen ernsten Hintergrund. Was andern Lustspieldichtern einfach den Stoff zu einer mehr oder weniger heiteren Scene gab, wuchs bei Molière oft zur Bedeutung eines wichtigen Problems heran. Sein Lustspiel erhielt dadurch einen höheren ethischen Gehalt, ohne jemals an Lebendigkeit und Wahrheit etwas einzubüssen. Er behandelte die schwierigsten Fragen, die seine Zeit bewegten, aber immer als Dichter und in dichterischer Form. So wurde er der Gründer des modernen Lust- und Schauspiels. Denn

selbst die neuste »Sittenkomödie« der Franzosen, die unter dem zweiten Kaiserreich entstand, weicht nur in der Art der Ausführung von dem Molière'schen Schauspiel ab, stimmt aber in dem Grundgedanken von der Aufgabe des Theaters mit diesem völlig überein.

Wir unterscheiden demnach in der Dichtung Molière's zwei Hauptrichtungen, die Manier der älteren Komödie und das moderne Lustspiel. Zu der ersteren Gattung gehört die Mehrzahl der Possen und Intriguenstücke, »l'Étourdi«, »le Dépit amoureux«, »Sganarelle«, »le Mariage forcé«, »l'Amour médecin«, »le Médecin malgré lui«, »George Dandin«, »M. de Pourceaugnac«, »les Fourberies de Scapin«. Auch »Amphitryon« und »Psyché« kann man hierher rechnen, so sehr sie sich von den andern Stücken unterscheiden. Modernen Geists aber sind »les Précieuses«, »l'École des maris«, »l'École des femmes«, »les Fâcheux«, »la Critique de l'École des femmes«, »l'Impromptu de Versailles«, »Don Juan«, »le Misanthrope«, »Tartuffe«, »l'Avare«, »le Bourgeois gentilhomme«, »la Comtesse d'Escarbagnas«, »les Femmes savantes«, »le Malade imaginaire«, — wahrlich eine grossartige Galerie der mannigfaltigsten Dichtungen, die aber alle in einem Bestreben sich treffen. Sie schildern die eigne Zeit und deren widerspruchsvolles, kampflustiges, interessantes Leben. Selbst Stücke, die ganz von einem antiken Muster inspirirt erscheinen, athmen nichtsdestoweniger diesen modernen Geist. Dies zeigt sich u. a. in der »École des maris«. Eine leichte Aenderung im Plan des Originals genügte, — und der ganze Charakter änderte sich; aus einem leichten satirischen Spiel, in dem Terenz bewies, dass jede Erziehungsweise gleich schlecht ist, machte Molière ein Schauspiel, das für die Freiheit der Frau, für die Familie eintrat. Dass sich in diesen Stücken der zweiten Manier vielfache Anklänge an die erste finden, ist nur

natürlich. Sind doch die Possen schon reich an Zügen, die dem Charakterlustspiel angehören. Nur in den grossen Schauspielen, im »Misanthrope« und »Tartuffe« finden wir keine Spur der alten Weise.

Molière wäre nicht ein Dichter von unabhängigem, vorurtheilslosen Geist gewesen, wenn er systematisch von einer Gattung zur andern übergegangen wäre. Nichts lag ihm ferner als die graue Theorie. Er griff ins Leben frisch hinein und schrieb wie seine Stimmung ihn leitete, und das Bedürfniss seiner Bühne oder die Anforderungen des Hofs es erheischten. Mit Unrecht hat man daher getadelt, dass er bis zuletzt der Posse treu blieb, und Boileau, der sonst so entschieden auf seiner Seite stand, hat wesentlich dazu beigetragen, in dieser Frage das Urtheil irre zu führen. Er beklagte in seiner »Art Poétique« (III, 399), dass Molière sich herbeigelassen habe, wieder einen Scapin auf die Bühne zu bringen, nachdem er durch seine Schauspiele eine so hohe Stellung in der Literatur erworben hätte. Wie er ihm rieth, nicht mehr als Schauspieler aufzutreten, so verlangte er auch von ihm, dass er die Posse als zu niedrig aufgebe, und sich ausschliesslich dem hohen Charakterlustspiel widme. Aber wenn er Recht hatte, Schauspiele wie den »Misanthrope« einer Posse wie »Scapin« vorzuziehen, so irrte er, wenn er dem Dichter wegen des letzteren Stücks einen Vorwurf machte. Die Welt musste sich ganz anders in dem Geist Molière's spiegeln als in dem Kopf des systematisch angelegten Boileau. Wir sollten meinen, auch in Scapin zeige sich der Dichter. Eine gelungene Posse hat ihren Werth wie jede Dichtung, die ihrer Aufgabe entspricht. Molière kämpfte gegen das Vorurtheil an, und hätte selbst einem Vorurtheil gehorchen, hätte der Eitelkeit folgen sollen, die ihm zuflüsterte, dass er ein andrer sei als früher, und dass sich die Posse nicht mehr für ihn schicke? So ver-

leugnet wohl manchmal ein Armer im Geist, der in den Adelstand erhoben wird, seine Vergangenheit. Ein Molière thut das nicht. Männer, wie ihn, muss man in ihrem ganzen Wesen hinnehmen; auch ihre Schwächen gehören zu ihnen. Molière hatte eine Reihe der grossartigsten Schauspiele gedichtet, und sich im Kampfe für dieselben Jahrelang ermüdet. Da war es wahrlich eine Erholung für ihn, auch einmal leichtere Stücke zu schreiben, die ohne aggressive Tendenz, in einfacher Heiterkeit einherschritten.

Wir erinnern noch einmal an Lindau's Wort, dass Molière der subjectivste aller dramatischen Dichter sei, denn mehr als je drängt sich dieser Gedanke bei der Betrachtung der Hauptwerke auf. Lindau weist nach, dass sich der Dichter in ihnen zwar nicht selbst gezeichnet, aber einzelnen Personen seine eigensten Gefühle gegeben und sich in einigen der wichtigsten Scenen geradezu mit ihnen personificirt hat.

Mit gleichem Recht aber dürfen wir auch Molière's Objectivität rühmen. Wenn er auch in einzelnen Stellen seine eignen Empfindungen auszusprechen scheint, und sein Herzblut in manchen seiner Figuren strömt, so lässt er diese doch kein Wort sagen, das nicht ihrem Wesen entspräche. Neben diesen Figuren aber schuf er noch eine Fülle der verschiedenartigsten Charakterbilder, die alle durch ihre Wahrheit überraschen und von der Menschenkenntniss Molière's Zeugniss ablegen. Nur Shakespeare kann ihm hierin verglichen werden. Wie bei diesem, findet man auch bei Molière immer das volle echte Leben dargestellt. Den Helden seiner Stücke, wenn man so sagen darf, einem Tartuffe, Harpagon oder Jourdain und ihren Leidenschaften stellte er nicht etwa Leute kühlen Verstands gegenüber, welche dem Publicum hübsch die Moral

des Stücks vorpredigen. Dazu besass er zu gut das Geheimniss der dramatischen Wirkung. Er wusste, dass auf einen Stoss ein Gegenstoss erfolgt, und dass im Umgang mit starren Charakteren leicht entgegengesetzte, aber nicht minder einseitige Menschen heran reifen. So finden wir neben dem geizigen Harpagon den verschwenderischen Cléante und neben Herrn Jourdain den Grafen Dorante, einen Representanten der damaligen Jeunesse dorée. Ein Mann, wie Jourdain, verträgt die Stimme der Wahrheit nicht, und fällt in die Hände gewissenloser Abenteurer. Der eingebildete Kranke reizt seinen Bruder zur Verachtung der ganzen medicinischen Wissenschaft; dem Misanthropen steht der glatte Weltmann gegenüber, und in der ersten Anlage des »Tartuffe« führte der Schwager Orgon's, Cléante, die Sprache eines Freigeists. Wenn er in der späteren Redaction des Stücks versöhnlicher spricht, war dies eine Concession, zu welcher der Dichter durch die Verhältnisse genöthigt wurde. Molière vereinigte in sich eine Reihe von Eigenschaften, die andern Dichtern nur vereinzelt gegeben sind. Neben unerschöpflichem Humor und einer seltenen Menschenkenntniss besass er die Kunst der raschen dramatischen Führung, das Geheimniss auch mit leichten Mitteln eine grosse Wirkung auf der Bühne zu erzielen. Alle diese Gaben hätten indessen nicht genügt, ihn zur unerreichten Meisterschaft im Lustspiel zu erheben, wenn er nicht zugleich ein wahres Dichtergemüth, tiefen Ernst und flammende Leidenschaft besessen hätte. Indem er aber seinen Werken nicht allein die Kraft der Wahrheit gab, sondern ihnen auch den echten dichterischen Gehalt, Tiefe der Gedanken und Wärme des Gefühls verlieh, stattete er sie mit jener Jugendlichkeit aus, die sie über allen Wechsel der Zeiten hinaus frisch erhalten muss.

Dabei beherrschte er die Sprache wie wenige. Freilich findet sich in den Stücken, die er überstürzen musste, nicht

allein manche Härte, sondern auch mehr als eine incorrecte Wendung. Aber in den Hauptdichtungen, die er mit Musse und Sorgfalt ausarbeitete, überrascht er durch die Kraft und Leichtigkeit seiner Verse, sowie durch den Reichthum und die Mannichfaltigkeit seiner farbenvollen Sprache. Nicht so gefeilt wie die Sprache mancher seiner Zeitgenossen, hat die seinige eine besondere Frische, in ihrer Ungebundenheit eine stärker hervortretende Originalität. Sein Wort ist oft kühn und mancher Ausdruck scheint uns Modernen zu derb. Und doch war Molière auch in dieser Hinsicht zurückhaltender als die andern Lustspieldichter seiner Zeit. Diese Bemerkung führt uns zu der Frage, welche neuerdings gelegentlich einiger Molière-Aufführungen in Deutschland aufgeworfen wurde, ob die Molière'schen Possen mit ihrer unverhüllten Sprache noch heute aufführbar seien und wie weit überhaupt die Posse in der Darstellung des Niedrig-Komischen gehen dürfe? Für Frankreich ist diese Frage entschieden. Es ist bekannt, dass sich die französischen Theater in diesem Punkt sehr viel erlauben. Die Stücke Molière's, auch die Possen, werden in der Comédie française mit so grosser Pietät gegeben, dass man kein Wort auslässt, klinge es dem heutigen Publicum noch so derb ins Ohr. Allein im Ausland, wo solche Pietät nicht vorwalten kann, hat man sich hier und da heftig gegen die Aufführung mancher Molière'schen Stücke erklärt, weil sie das ästhetische Gefühl gar zu sehr verletzen sollen. Das moderne Publicum hat zum Theil den Sinn für natürliche Komik eingebüsst; es ist precieus geworden, ohne dass es eine Ahnung davon hat. Precieus sind jene Leute, welche bei der Erwähnung einer Klystierspritze in einer Posse schier in Ohnmacht fallen, dagegen mit aller Seelenruhe einen Abend lang ein Schauspiel ansehen können, in welchem Ehebruch und Gemeinheiten aller Art die Hauptrolle spielen. Sie sind

der Ansicht, dass auf der Bühne alles gesagt werden könne, dass es aber auf die Art und Weise ankomme, wie es gesagt werde. Wenn ein Drama unsittliche Verhältnisse zur Darstellung bringe, so schildere es zugleich deren Sühne, und verletze darum das sittliche Gefühl nicht. Wohl aber leide das ästhetische Gefühl des Zuschauers, wenn die Sprache des Stücks sich in niedrigen Ausdrücken gefalle und gemeine abstossende Bilder gebrauche. Es fragt sich dabei nur, was als gemein und abstossend zu gelten hat, und darüber eben sind die Anschauungen getheilt. Wir möchten zunächst hervorheben, dass die Betonung des rein ästhetischen Standpunkts gegenüber der Posse überhaupt nicht gerechtfertigt ist. Die Komik beruht auf dem Lächerlichen; lächerlich aber erscheint uns, was gegen die Harmonie und Ordnung des Lebens verstösst ohne doch gefährlich zu sein. Ein jähzorniger Mensch erscheint komisch, so lang er sich in seinen Ausbrüchen auf Schreien und Poltern beschränkt oder in andrer unschädlicher Weise seinem Ingrimm Luft macht. Er wird tragisch, sobald ihn die Leidenschaft erfasst und über die Grenzen des Erlaubten hinausreisst. Ueber den ersteren werden wir lachen, der zweite wird uns erbeben machen. Das Lächerliche aber ist nie ästhetisch, und von einer Posse einen ästhetischen Eindruck verlangen, wäre ein Widerspruch in sich. Wie weit aber die Posse gehen darf, ist schwer zu bestimmen. Doch ergibt sich die Antwort, wenn man ihre Aufgabe ins Auge fasst.

Sie geht darauf aus, die kleinliche Seite des Menschen, das Elend des Lebens in drastisch-komischer Weise zu schildern. Sie darf sogar übertreiben, um nur das Lächerliche in den Charakteren und Situationen recht klar zu machen. Wenn ein niedrig derbes Wort zu dieser Klärung beitragen kann, wenn es folglich den komischen Eindruck zu verstärken geeignet ist, muss seine Anwendung gestattet

sein. In dem »Eingebildeten Kranken« sehen wir einen Menschen, der sich einer trefflichen Gesundheit erfreut, aber aus Furcht vor der Krankheit sich schon schwer krank fühlt, und den die Todesangst in die Hände der Quacksalber treibt. Ein solcher Charakter, der gewiss nur der Posse angehört, kann nicht anders als mit derbem Realismus geschildert werden. Zarte Gemüther mögen sich empört fühlen, wenn ihnen Argan vorrechnet, wieviel Arzeneien er eingenommen hat, und er mitten im Gespräch plötzlich Zeichen grosser Bedrängniss gibt, mit ängstlichem Gesicht davon eilt, um nach einigen Minuten zufrieden lächelnd wieder zurückzukehren. Aber zur Kenntniss des eingebildeten Kranken trägt ein solcher Zug doch trefflich bei; er charakterisirt den Mann in seiner Bornirtheit und erhöht die Komik der Situation. Gerade in dieser raschen Folge von lebendigen Bildern, die der »Malade imaginaire« aufweist, liegt für jeden, der Sinn für Komik hat, eine göttliche Laune, und wir sollten uns fragen, ob nicht die Schuld an uns liegt, wenn uns Scherze, die unsere Vorväter zu herzlichem Lachen bewegten, grob und unanständig erscheinen?

Molière war Realist im besten Sinn des Worts. Er suchte den Realismus in der Wahrheit der Charaktere, nicht, wie seine Nachfolger von heute nur zu oft es thun, in der ängstlichen Copie der kleinen Vorgänge des Lebens, in dem peinlich genauen Ausmalen der alltäglichen Vorgänge im Salon. Mit grossen Zügen entwirft er seine Bilder und zeigt überall gesunde Natürlichkeit des Empfindens und Denkens. Er bleibt in seinen Dichtungen immer klar und Meister jedes Worts und jeder Regung, mag er nun eine leidenschaftlich bewegte oder eine heitere Scene vorführen. Von jener nebelhaften Gefühlsschwärmerei der späteren Zeit, jener krankhaften Melancholie, die sich selbst nicht versteht war, das

siebzehnte Jahrhundert überhaupt frei und Molière war gewiss einer der klarsten Köpfe seiner Zeit. Darum liess er sich auch nie zu hohlem Redeschwall hinreissen, sondern ging immer direct auf sein Ziel los. Seine Personen verlieren sich nicht in unzeitgemässen allgemein gehaltenen Sätzen, in Abstractionen und Sentenzen, die der Menge so leicht imponiren, auch wenn sie durchaus nicht am Platze sind. Es gibt kaum einen schlagenderen Beweis für die lebensvolle Sprache seiner Stücke als die Menge specieller Ausdrücke und Wendungen, die sich bei ihm finden und die fast sprichwörtlich geworden sind. Man denke an das Wort Sganarelle's (in »l'Amour médecin«) »Vous êtes orfèvre, M. Josse«, an die scharfe Entgegnung der Madame Pernelle (»Tartuffe«) »Et je ne mâche point ce que j'ai sur le coeur.« Dass Herr Jourdain »seit vierzig Jahren Prosa spricht ohne es zu wissen«, wird so häufig erwähnt, wie der mitleidige Ausruf Orgon's »le pauvre homme!« wenn er hört, wie sehr Tartuffe sich's wohl sein lässt. Dieses Streben nach realer Wahrheit schliesst bei einem echten Dichter den idealen Sinn nicht aus. Auch Molière trug in seinem Herzen ein hohes Ideal, den Glauben an das wahre reine Menschenthum. Er predigte es nicht direct, legte seinen Menschen keine Digressionen in den Mund, aber in Scherz und Ernst vertrat er immer die Idee der Cultur gegenüber der Barbarei. Er verfocht die Familie gegen Unterdrückung und Rohheit, die Gewissensfreiheit gegenüber dem Fanatismus, die Freundschaft und Wahrheit gegenüber der Lüge und Heuchelei.

Unter den Dichtungen Molière's ragen drei durch den Geist und die Kühnheit ihrer Ideen, sowie die Tiefe der Empfindung besonders hervor. Es sind dies »Tartuffe«, »Don Juan« und der »Misanthrope«, die wir darum noch etwas genauer betrachten müssen.

TARTUFFE.

Die Heuchelei ist alt wie die Welt und wird auch erst mit dieser vergehen. Darum findet man das Bild des scheinheiligen Betrügers in der Literatur aller Völker und auf die manichfachste Weise ausgeführt. In Frankreich erhob sich schon im 13. Jahrhundert Rutebeuf gegen die gleissnerischen Pharisäer, und der skeptische Jean de Meung führte in seinem »Roman de la rose« unter andern allegorischen Figuren auch »Faux-Semblant« auf. Jean de Meung erzählt in seinem Epos, wie Gott Amor mit seinen Baronen die Dame Eifersucht in ihrem Schloss belagert. Auch »Faux-Semblant« mischt sich unter Amor's Krieger, aber nur um sie in seiner Weise zu bearbeiten. Der Dichter zielte mit dieser Allegorie, wie es scheint, auf die Bettelmönche. Denn Faux-Semblant ermahnt in seinen Predigten zu Fasten und Enthaltsamkeit, lebt aber selbst sehr gut. Er empfiehlt den andern die Armuth und rafft Geld zusammen, wo er nur kann. Seine Gegner aber schlägt er von hinten, so dass sie die Hand nicht sehen, die den Schlag geführt hat. Er wird böse, wenn man ihm zumuthet zu arbeiten und ruft aus:

> Viel lieber will ich plärren vor den Leuten,
> Und mit dem Kleid der Heuchelei mich decken,
> Um nur mein falsches Thun recht zu verstecken.

Molière kannte das Gedicht, so wie auch die Satiren Mathurin Régnier's, des abenteuernden, scharfblickenden und lebendig charakterisirenden Poeten aus der Zeit Heinrich's IV. Eine der bekanntesten Satiren dieses letzteren ist »Macette«. Sie schildert, wie ein altes heuchlerisches Weib, Macette, ein junges Mädchen, die Geliebte des Dichters, besucht. Macette hat eine stürmische Vergangen-

heit hinter sich, aber nun sie zu Jahren gekommen ist, spielt sie die reumüthige Büsserin, und

Weihwasser nur vergiesst ihr reuig Auge.

Mit einem andächtigen »Ave Maria!« tritt sie in das Zimmer des Mädchens und begrüsst es mit frommem Segensspruch:

Gott segne und behüte dich, Geliebte![39]

Allmälig aber ändert sich ihr Benehmen, ihre Worte werden frech und sie enthüllt sich als Kupplerin im Dienst eines Wüstlings. Mit ihren Sophismen versucht sie das Mädchen zu gewinnen:

Verborgne Sünde ist schon halb vergeben!

Dieser Vers schwebte Molière jedenfalls vor, als er in der aufregenden grossen Scene des vierten Actes seines »Tartuffe« den Verführer sagen liess:

Was nicht bekannt wird, nenn' ich kein Vergehn,
Denn Anstoss gibt nur, was die Welt erfährt;
Wer im Verbog'nen sündigt, sündigt nicht *.

Unter den Vorbildern, welche Molière gekannt haben mag, müssen wir noch ein Lustspiel des Pietro Aretino »l'Ipocrito« (1542) anführen. Messer Ipocrito drängt sich in eine Familie ein und weiss sich bald zum Herrn über dieselbe zu machen. Er sagt es selbst, dass er ein Heuchler ist, und wenn es ihm gelingt die Menschen zu täuschen, so findet er darin nur einen Beweis seiner Klugheit. Während er in einem Monolog sich solchen Betrachtungen hingibt, wird er durch den Eintritt einer andern Person überrascht. Alsbald ändert sich seine

* Baudissin.

Haltung, und er spricht, als sei er mitten im Gebet: »Neque in ira tua corripias me«. Gegen Erwarten aber schliesst das italienische Stück in heitrer Weise. Messer Ipocrito rettet die Familie aus schwerer Bedrängniss, und seine Herrschaft wird dadurch nicht allein befestigt, sie scheint auch fast gerechtfertigt. Der Scheinheilige wird hier also nicht nur nicht entlarvt, sondern sogar belohnt.

Einzelne Scenen des Molière'schen Stücks enthalten noch Reminiscenzen an Boccacio und Scarron. Allein die Quellen, aus denen Molière geschöpft haben soll, kommen kaum in Betracht, wenn man den »Tartuffe« als Dichtung betrachten will. Molière steht doch völlig original da. Auch den Charakter des Heuchlers fasste er schärfer und consequenter als seine Vorgänger, wie er überhaupt in der Feinheit der Charakteristik nirgends wieder die gleiche Höhe erreichte. Die Personen des »Tartuffe« sind wie aus einem Guss. Nichts fehlt zu ihrem Verständniss, aber auch nichts ist überflüssig. Das Drama entwickelt sich mit strenger Folgerichtigkeit. Orgon ist ein reicher angesehener Mann, der in den Kriegen der Fronde muthig für die Rechte des Königs eingetreten ist. Sein Haus ist gastfrei geöffnet, man tanzt bei ihm und freut sich heitrer Geselligkeit. Aber er ist beschränkten Geists und ganz in den Händen Tartuffe's, den er eines Tags arm bei sich aufgenommen hat. Dieser ist der Herr im Haus. »Er controlirt Alles!« ruft Dorine, die zungenfertige Zofe, und mit ihm ist die Zwietracht in die früher so glückliche Familie eingezogen. Er benimmt sich gar fromm, erklärt den Interessen dieser Welt völlig abgestorben zu sein, und weiss durch seine Lehren in Orgon's Herz jedes natürliche Gefühl zu ersticken.

Wer seinen Lehren folgt, lebt ruh'gen Herzens,
Ein Düngerhaufe scheint ihm diese Welt.
In seinem Umgang werd' auch ich verwandelt,

Er lehrt mich, nichts mehr in mein Herz zu schliessen,
Von jeder Freundschaft meinen Sinn zu lösen.
Wenn mir der Tod jetzt Bruder, Kinder, Mutter
Und Gattin raubte, gält es mir nicht — so viel!

Und in der That, er ist bereits so weit, dass er nichts sieht und hört, als was auf Tartuffe Bezug hat. Von diesem aber rührt ihn jeder Zug. »Le pauvre homme!« ruft er ein über das andre mal aus, als ihm Dorine boshaft berichtet, wie sehr Tartuffe es sich habe schmecken lassen und wie gut er geschlafen habe.

Tartuffe's Plan ist klar. Er will sich durch eine Heirath mit Marianne, der Tochter Orgon's, in den Besitz eines grossen Vermögens bringen. Da er an Mariannens Bruder Damis einen Gegner findet, arbeitet er daran, diesen mit dem Vater zu entzweien und aus dem Haus zu vertreiben. Dann wird ihm die Erbschaft ungetheilt zufallen. Aber gegen sein Erwarten findet er bei Orgon's Frau wie bei Mariannen selbst entschiedne Abneigung. Nur Madame Pernelle, Orgon's Mutter, steht noch auf seiner Seite. So muss er auf einem Umweg zu seinem Ziel gelangen. Orgon hat zum zweitenmal geheirathet, und Tartuffe fasst den teuflischen Plan, die junge schöne Frau seines vertrauensvollen Freunds und Wohlthäters zu verführen. Gelingt es ihm, so hat nicht allein seine gemeine Sinnlichkeit einen Triumph mehr zu verzeichnen, er hat auch die Frau in seiner Hand und seine weiteren Pläne können nicht mehr fehlschlagen.

Eine vollendetere Charakterzeichnung mag sich in keinem dramatischen Werk der Welt mehr finden, wenn auch manches Schauspiel wirksamer und effectvoller ist. Tartuffe sagt nie, dass er ein Heuchler ist, aber sein ganzes Thun verräth es. In der Kunst, mit der Molière die Aufmerksamkeit auf ihn zu lenken weiss, noch bevor er auftritt,

zeigt sich seine ganze Meisterschaft. Die beiden ersten Aufzüge handeln nur von Tartuffe, aber er selbst erscheint noch nicht. Man spricht von ihm, vertheidigt oder verurtheilt ihn, und sein Charakterbild steht schon klar vor uns, ehe wir ihn nur sehen. Unsere Aufmerksamkeit ist aufs höchste gespannt, aber erst im dritten Act tritt er selbst auf. Obwohl wir ihn schon zu kennen glauben, überrascht er uns doch gleich mit seinem ersten Wort.

> Heb meine Geissel auf, mein här'nes Hemd,
> Und bete, Laurent, dass dich Gott erleuchte!

ruft er seinem Diener zu. Solch freche Komödie hat doch Niemand erwartet, und der Eindruck, den er damit macht, ist um so tiefer. Wenn er darauf bei seiner ersten Liebeserklärung von Damis belauscht und bei Orgon verklagt wird, weiss er sich mit wahrhaft teuflischer Falschheit zu benehmen. Er erklärt, dass er sich nicht vertheidigen werde. Orgon möge dem Ankläger glauben. Solche Prüfungen müsse der fromme Mensch ruhig hinnehmen, denn sie seien von Gott gesendet. Er erklärt sich für einen argen Sünder, der weggejagt zu werden verdiene. Seine Zerknirschung erhöht aber nur, wie er es vorausgesehen hat, die Bewunderung Orgon's. Der bethörte Mann verstösst seinen Sohn, und verschreibt Tartuffe sein Vermögen, um ihm seine unbegrenzte Liebe und sein Vertrauen zu bezeugen. Tartuffe sieht sich am Ziel, schneller noch als er geglaubt hat. Aber nun will er auch noch die letzte Genugthuung haben und über Elmirens Ehre triumphiren. Bei diesem Unternehmen scheitert er. Die Scene, in der er Elmire zu verführen trachtet und schliesslich entlarvt wird, ist von seltner Kühnheit. Obwohl sie sich auf der äussersten Linie bewegt, wo die Posse beginnt, und ein falsches Wort den Eindruck vernichten könnte, bleibt sie ernst, dramatisch und spannend bis zuletzt.

Tartuffe spricht in dieser Scene mit aller Glut sinnlicher Leidenschaft, allen Künsten höllischer Casuistik. Die Bedenken, welche Elmire zu haben vorgibt, behandelt er verächtlich als lächerliche Angst:

> Der Himmel wehrt uns zwar so manche Freude;
> Doch ist es leicht mit ihm sich abzufinden,
> Denn nach Bedarf gibt's eine Wissenschaft,
> Die dem Gewissen weitern Spielraum gibt,
> Und die uns lehrt, dass selbst die böse That
> Gerecht erscheint, sobald das Ziel nur gut.

Hier tritt der Jesuitismus nackt zu Tage, und die Dichtung wird zu einer Anklage der furchtbarsten Art. Schon früher hat Tartuffe Elmiren »Liebe ohne Scandal und Genuss ohne Sorge« versprochen, wenn sie ihn erhören wolle; nun versichert er ihr aufs neue, dass er jede Sünde auf sich lade:

> Ich übernehme die Verantwortung,
> Die Schuld sei mein!

Der weitere Verlauf des Stücks ist bekannt. Tartuffe wird von dem erbitterten Orgon aus dem Haus gewiesen, enthüllt sich aber nun erst als der wahre Feind der Familie. Er würde siegreich aus dem Kampf hervorgehen und Orgon wäre ruinirt, wenn der König nicht hilfreich eingriffe und die Schenkung Orgon's an Tartuffe für null und nichtig erklärte. Der Schluss ist schwach, wie man sieht, denn er ist nicht durch eine innere Nothwendigkeit herbeigeführt. Man hat in dieser Einmischung der königlichen Autorität, welche Gelegenheit zu einem Hymnus auf Ludwig XIV. gab, einen politischen Schachzug Molière's erblickt, der damit den König für sein Stück habe gewinnen wollen. Unmöglich ist dies nicht, obwohl man andrerseits auch sagen muss, dass ein solches Ueberheben

des Königs über die Gesetze in Wirklichkeit vorkam und für die Zeitgenossen nichts so Bedenkliches hatte, wie für uns.

In gleicher Weise, wie das Bild Tartuffe's, ist auch die Zeichnung der andern Personen gelungen. So ist vor allem Madame Pernelle in jedem ihrer Worte meisterhaft charakterisirt. Die alte Frau ist noch rüstig, voll Leben, aufbrausend und heftig. Sie mag in früheren Tagen ein strenges Regiment im Haus geführt haben und die Schwäche ihres Sohns erklärt sich zum Theil dadurch. Das Alter hat ihre Bosheit und Streitsucht nicht gemildert, und sie weiss allen Mitgliedern der Familie etwas unangenehmes zu sagen. Beschränkten Geistes, wie sie ist, hält sie am längsten an Tartuffe fest. Selbst den Versicherungen ihres Sohns will sie nicht glauben; erst die drohende Katastrophe macht sie bedenklich, und nur die Einmischung der Polizei überzeugt sie. Ist Madame Pernelle nichts weniger als liebenswürdig, so zeigt sich Elmire dagegen als eine feine Weltdame; doch ist ihr Charakter etwas farblos. Sie steht den Vorgängen in ihrem Haus unthätig gegenüber, bis sie sich selbst bedroht sieht. Tartuffe hätte nie so mächtig werden können, wenn sie energischer wäre und sich grösseren Einfluss auf ihren Gatten gewahrt hätte. Alle diese Züge sind fein berechnet und von grosser psychologischer Wahrheit. Wiederum ganz andern Charakters erweist sich Marianne, die milde sanftredende Tochter Orgon's. Sie ist ihrem Vater zu jeder Zeit gehorsam gewesen, wie Orgon selbst anerkennt; auch als sie Tartuffe zugesprochen wird, hat sie nur Bitten und Thränen, aber kein Wort des Widerstands. Ihre Grossmutter sagt ihr darum in ihrer scharfen Weise:

— — — — — Du spielst den Engel,
Und thust als ständst du fern von aller Welt;

Allein man kennt die stillen Wasser schon,
Und Gott mag wissen, was du heimlich treibst.*

Dass Madame Pernelle einem Tartuffe glaubt, und in Marianne eine Heuchlerin sieht, ist besonders bezeichnend. Das heitre Element endlich wird in der Dichtung von Dorine repräsentirt; sie hat den frischen natürlichen Verstand, den Witz und das leichte Wort, so dass sie als die entschiedenste Gegnerin Tartuffe's auftritt. Sie hat ihn zuerst erkannt und verspottet ihn jederzeit.

Wie hoch Goethe Molière's Werke und besonders den »Tartuffe« schätzte, ist bekannt. In rückhaltloser Begeisterung nannte er die letztere Dichtung »ein grosses Muster.« (Gespräche mit Eckermann, 26. Juli 1826.) »Denken Sie nur«, setzte er hinzu, »an die erste Scene, was das für eine Exposition ist! Alles ist sogleich vom Anfang herein höchst bedeutend und lässt auf etwas noch Wichtigeres schliessen, was kommen wird. Die Exposition von Lessing's Minna von Barnhelm ist auch vortrefflich, allein die des Tartuffe ist nur einmal in der Welt da; sie ist das Grösste und Beste, was in dieser Art vorhanden.« Goethe's Urtheil wiegt schwer, und deutet auf einen der Hauptvorzüge des Stücks hin. Gleich die erste Scene des ersten Acts legt in klarster Weise die ganze Situation dar, lehrt sämmtliche Personen der Dichtung kennen und ist dabei von ausserordentlicher Kraft. Alles darin ist Bewegung und Leben. Das Problem ist gleich von Anfang an gestellt, und man weiss, welcher Kampf in den folgenden Acten auszufechten sein wird. Bei aller Grösse des Werks, bewahrt dasselbe aber seine Einfachheit. Molière zeigt Tartuffe nicht etwa, wie die modernen Dichter es unfehlbar thun würden, in dem Mittelpunkt eines ganzen Gewebes finsterer Unter-

* Baudissin.



nehmungen. Er arbeitet mit einfacheren Mitteln und zeigt die Verderbtheit des heuchlerischen Intriganten an einem einzigen Fall. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird auf diese Weise concentrirt, und die psychologische Studie um so tiefer und feiner.

Wenn aber der »Tartuffe« nach der Ueberwindung vieler Hindernisse endlich siegreich über die Bühne ging, fühlte sich deshalb die Heuchelei selbst nicht gefährdet und blühte nachher so üppig wie zuvor. Auch bei Hof machte sich ihr Einfluss mehr und mehr geltend, bis sie endlich völlig zur Herrschaft gelangte. Das geschah, als Ludwig XIV. sich in aller Stille mit der Marquise de Maintenon, der Witwe des Dichters Scarron, trauen liess. Unter dem Einfluss dieser Frau änderte sich die Haltung des Königs und somit auch der vornehmen Welt. War es eine Gunst des Schicksals, dass Molière in's Grab sank, bevor diese trüben Zeiten heraufstiegen? Er hätte schweigen und zufrieden sein müssen, wenn man ihn nur nicht verfolgt hätte. Gegen das Ende des Jahrhunderts, als das geistige Leben Frankreichs zusehends verarmte, schrieb La Bruyère seine »Caractères«, die durch die Schärfe der Beobachtung wie die Sicherheit der Zeichnung gleich bemerkenswerth sind. In seiner Gallerie durfte das Bild des Muckers nicht fehlen. »Ein Mucker wäre unter einem atheistischen König Atheist«, sagt La Bruyère in seinem Kapitel über die Mode (No. 21), und schildert etwas später den frommen Heuchler Onuphre, nicht ohne eine versteckte Kritik des Tartuffe. Onuphre ruft nicht nach dem härenen Hemd und der Geissel, er würde ja sonst als das, was er ist, als ein Heuchler erkannt. Er handelt aber so, dass man glauben muss, er trage ein Bussgewand und geissle sich. Wenn Onuphre einen reichen Mann in seinen Netzen gefangen hat und grossen Gewinn von ihm zieht, stellt er dessen Frau nicht nach. Viel eher würde er vor dieser

flüchten und ihr den Mantel lassen. Auch drängt er sich niemals in eine Familie ein, in der ein Sohn und eine Tochter zu versorgen sind, denn er findet dort zu starke unverletzliche Rechte, die er nicht kränken kann, ohne Aufsehen zu machen, — und gerade das fürchtet er am meisten. Er bedroht immer nur Seitenverwandte. »Er ist der Schrecken der Vettern und Basen, der Neffen und Nichten, ist der Schmeichler und Busenfreund aller reichgewordenen Onkel.«

Die Bemerkung La Bruyère's ist richtig, seine Schilderung des frommen Heuchlers überaus treffend. Wenn er aber damit beweisen wollte, dass Tartuffe verzeichnet sei, so fehlte er. Mit feinem Sinn hat Sainte-Beuve auf die Anforderungen hingewiesen, welche das Publicum an ein Drama stellt, und die grundverschieden sind von jenen, welche der stille Leser an ein Buch erhebt. Die Perspective der Bühne verlange eine drastischere Behandlung, meint er mit Recht. Doch würden seine Ausführungen zur erfolgreichen Vertheidigung Molière's kaum ausreichen, wenn La Bruyère's Kritik ganz begründet wäre [40]. Das aber scheint uns nicht der Fall zu sein. Warum soll es nur eine einzige Weise der Heuchelei geben, da sich doch die übrigen Laster so verschiedenartig äussern? Menschen, wie Tartuffe und Onuphre, richten sich in der Wahl ihrer Mittel gewiss nach den Umständen. Bei verständigen Leuten werden sie die feinere Art versuchen, von der La Bruyère spricht; bei Menschen von schwerfälligem Geist brauchen sie stärkere Dosen. Wenn La Bruyère ferner behauptet, der Erbschleicher suche hauptsächlich kinderlose Leute zu umgarnen, so hat er Recht. Aber Tartuffe ist kein gewöhnlicher Erbschleicher. Er will sich in die Familie Orgon's eindrängen, um noch bei Lebzeiten desselben Herr des Vermögens zu werden. Dass er sich hinreissen lässt, gleichzeitig Orgon's Frau mit seinen Anträgen

zu verfolgen, mag ein grosser Fehler seiner Politik sein, ein Fehler des Dichters ist es nicht. Denn gerade in diesem neuen Zug offenbart Tartuffe seine grenzenlose Gemeinheit. Im Gefühl der sicheren Herrschaft lässt er einen Augenblick die Gebote der Klugheit aus den Augen und gibt dadurch seinen Gegnern die lang erwünschte Gelegenheit, ihn zu entlarven. Das alles ist eben so wahr wie dramatisch. Doch der beste Beweis für die Wahrheit der Charakteristik und die grosse Bedeutung des Schauspiels liegt in der Frische, die es sich bis heute bewahrt hat. Auch jetzt noch ist der »Tartuffe« eine Zierde des französischen Repertoires, und in dem ewigen Kampf zwischen Aufklärung und Verdummung gilt Molière immer noch als ein Vorkämpfer für den geistigen Fortschritt [41].

DON JUAN.

Mit dem »Tartuffe« steht »Don Juan« in enger Verbindung. Nicht blos zeitlich, da sie in derselben Periode entstanden sind, sondern auch geistig. Es ist schon erzählt worden, wie Molière in seinem »Don Juan« ein Gemälde der verdorbnen und heuchlerischen Welt des hohen Adels gab, nachdem sein »Tartuffe« bis auf weiteres aus dem Theater verbannt war. In beiden Stücken herrscht derselbe Geist, und dem zweiten erging es deshalb nicht besser als dem ersten.

Die Sage von «Don Juan« war in Spanien populär. Der spanische Dichter, Fray Gabriel Tellez, der unter dem Namen Tirso de Molina schrieb, hatte sie dramatisch behandelt, und mit kräftigem Leben ausgestattet. Tirso de Molina bildete nebst Lope de Vega und Calderon de la Barca das Dreigestirn, welches die Epoche der grossen dramatischen Literatur in Spanien heraufführte. Er schrieb seine Schauspiele wahrscheinlich in den ersten Jahren des

17. Jahrhunderts, und trat erst später, im Jahre 1613, in ein Kloster. Unter seinen zahlreichen Werken ist der »Don Juan« am populärsten geworden. Die Geschichte des leichtsinnigen gewissenlosen Edelmanns zu Sevilla ist bekannt. Don Juan Tenorio soll wirklich existirt haben und von erbitterten Mönchen ermordet worden sein. Die finstre That zu vertuschen, hätten diese dann das Märchen ausgesprengt, der Sünder sei von der Erde verschlungen worden.

Tirso de Molina's Stück »El burlador de Sevilla y Convidado di piedra« (»der Verführer von Sevilla und der steinerne Gast«) ist ein echt spanisches Volksschauspiel. In rascher Scenenfolge drängen sich die Begebenheiten, ohne dass der Dichter eine besondere Motivirung für nöthig hält. Das Drama ist deswegen doch kein rohes Schaustück, das mit den Moralitäten des Mittelalters zu vergleichen wäre. Man hat es nur mit einem andern System der dramatischen Arbeit zu thun, und Tirso de Molina stattete seine Dichtung mit dem Reiz einer glänzenden, öfters überreichen Sprache aus. Sein Don Juan ist der gewissenlose sinnliche Edelmann, wie wir ihn noch bei Mozart finden. Sein Diener Catalinon nennt ihn »einen Haifisch und eine Gottesgeissel für die Frauen«. In dem Feuer seiner sinnlichen Begierden ist ihm nichts heilig, weder Tugend und Unschuld, noch Freundschaft und Ehre. »Wehe dem Weib, das einem Mann vertraut!« ist der Weheruf eines von ihm getäuschten Mädchens, das damit einen Grundgedanken der Don Juan-Tragödie ausspricht. Vermummt schleicht sich Don Juan in die Häuser der vornehmsten Familien, deren Töchter seiner wilden Lust ebenso zum Opfer fallen, wie die einfachen Mädchen auf dem Land. Das Drama zeigt, wie er in Neapel Doña Isabella, in Sevilla Doña Anna überfällt, die Fischerin Tisbea an der Küste von Tarragona bestrickt und Aminta, eine reiche

Bäuerin, die Braut des jungen Patricio, verführt. Im Haus der Doña Anna ersticht er deren Vater, den greisen Don Gonzalo d'Ulloa, und um Aminta zu gewinnen, gelobt er ihr mit fürchterlichem Eid die Ehe: »Sollte ich dir jemals die Treue brechen, so bitte ich Gott, er möge mich, zur Strafe meines Verraths, durch die Hand eines Todten den Tod finden lassen!« Doch ist Don Juan kein Zweifler, der den Glauben an Himmel und Hölle als ein Ammenmärchen verspottet, im Gegentheil; er ist ein spanischer Christ wie seine Landsleute. Nur will er erst des Lebens Freuden vollauf geniessen, bevor er seinen Frieden mit dem Himmel schliesst. Da ihn Catalinon einmal an die Vergeltung nach dem Tod erinnert, meint er wohlgemuth, die Frist sei ja lang. In demselben Sinn verachtet er den Glauben an den Einfluss guter und böser Tage. Catalinon warnt ihn vor dem Dinstag; er aber lacht: »Böse Tage sind für mich nur die, an denen ich kein Geld habe!« Das spanische Publicum sah wohl in diesem Witz eine neue Frechheit des gefühllosen Menschen, den selbst die Bitten seines greisen Vaters nicht rühren. »Thränen!« ruft er aus, sobald sein Vater fern ist, »das ist eine wahre Manie bei den alten Leuten!« Bei all dem würde man irren, wollte man einen Zug des Skepticismus in dem Stück finden, dessen Schluss-Scene eine erschütternde Wirkung auf die gläubigen Zuschauer ausübte. Don Juan sieht sich zufällig in der Kirche vor dem Denkmal des von ihm gemordeten Ulloa, und lädt in seinem Uebermuth die Statue zum Gastmahl ein. Diese erscheint zur bestimmten Stunde, und fordert ihrerseits Don Juan auf, nun auch zu einem Mahl in die Kirche zu kommen. Diesmal wird es selbst diesem Leichtsinnigen schwül ums Herz, aber er folgt der Einladung, um nicht als feig zu erscheinen. Die Statue bewirthet ihren Gast mit höllischen Speisen; auf schwarzem Tisch erscheinen Gerichte, die aus Scorpionen

und Vipern bereitet sind, und als Getränk dient Galle mit Essig vermischt. »Das ist unsere Nahrung, das ist das Product unserer Keltern«, sagt die Statue und fasst Don Juan bei der Hand. Dieser fühlt höllisches Feuer seine Adern durchströmen. Er sieht seinen Tod vor Augen und fleht um einen Priester, der ihm die Beichte abnehme und ihn absolvire. Vergebens. »Was man gesündigt hat, muss man büssen!« heisst es, und Don Juan versinkt mit der Statue in einem Meer von Flammen. Catalinon stürzt zusammen, rafft sich dann zitternd auf und enteilt, um dem König die Kunde des schrecklichen Vorfalls zu hinterbringen. Dieser stiftet zum Schluss vier Ehen, indem er Don Juan's Opfer mit ihren früheren Verehrern versöhnt.

Man hat die Don Juan-Sage wohl neben die Faust-Sage gestellt, und diese die Tragödie des Geists, jene die der Sinnlichkeit genannt. Don Juan repräsentire die Glut des Südens, so wie Faust den Tiefsinn des Nordens. Gewiss rollt dem Sohn des Südens heisseres Blut durch die Adern, wie auch seinem Land eine wärmere Sonne, klareres Licht und glänzendere Farben gegeben sind. Doch sollte man sich im Streben nach geistreichen Vergleichungen nicht zu Antithesen hinreissen lassen, die mehr blenden als aufklären. Denn auch der Süden kennt den Ernst des Strebens, wie der Norden die Glut der Leidenschaft. Der Grieche schuf die Sage von Prometheus, jenem andern Faust, und Spanien kannte neben dem glänzenden, alle Herzen bezaubernden Lüstling den idealgesinnten heldenmüthigen Ritter, neben Don Juan den Cid.

Das Stück Tirso de Molina's sollte mannichfache Wanderungen und Wandlungen erleben. Nach Italien verpflanzt, wie so viele Werke des spanischen Theaters, wurde es von der Commedia dell' arte bearbeitet. Da diese auf Improvisation angewiesen war, lassen sich ihre Darstellungen nicht im Detail verfolgen. Doch ist es

klar, dass sie das Drama, das sie vorfand, ins Possenhafte zog. Der strenggläubige, düster religiöse Sinn der Spanier konnte sich in dem heiteren Italien bei einer leichtblütigen Bevölkerung nicht geltend machen. Andre italienische Bearbeitungen wurden später auch gedruckt. Eine derselben liegt uns vor. Sie ist in erneuter Auflage im Jahr 1685 in Venedig erschienen und als »Opera famosissima ed essemplare« dem Herzog Georg III. von Sachsen gewidmet. Sie hält sich im Plan ziemlich getreu an das spanische Original, erlaubt sich aber in der Ausführung alle mögliche Freiheit, führt den Dottore und Pantalone ein und gewährt dem Diener, der hier Passarino heisst, sowie den Zanni den grössten Spielraum. Unter anderem schreibt Passarino die Namen aller Opfer Don Juan's auf einer langen Rolle auf, und während er seinen Herrn bei Tisch bedient, erlaubt er sich die tollsten Possenstreiche, um sich einige gute Bissen vorweg zu sichern. Charakteristisch für den Geist, der das Stück belebte, ist auch der Schluss. Die höllischen Mächte erschienen einem italienischen Publicum nicht mehr so fürchterlich, und auch ihnen gegenüber war ein Spass erlaubt. Selbst in dem Moment der Katastrophe lässt Passarino seine Witze nicht. Sobald er seinen Herrn in den feurigen Höllenpfuhl versinken sieht, wirft er sich jammernd an den Rand des Abgrunds nieder und schreit nach seinem Lohn! Der Eindruck dieser possenhaften Verzweiflung verscheuchte allen Schrecken, und liess auch das Schmerzgeheul Don Juan's, das aus der Tiefe ertönte, nicht mehr ernsthaft nehmen.

Eine spanische Schauspieltruppe, die sich einige Jahre in Paris aufhielt, hatte daselbst auch »Don Juan« aufgeführt, aber ihre Vorstellungen waren nicht sehr bemerkt worden. Mehr Glück hatten die Italiener mit ihrer Bearbeitung im Jahre 1657. Diese war kaum mehr als eine Harlekinade, wie wir aus dem noch erhaltenen Plan ersehen. Arlequino

erscheint darin als Don Juan's Diener, und jede Rücksicht auf Wahrscheinlichkeit oder Möglichkeit der Begebenheiten ist verschwunden. Arlequino kommt zum König, setzt sich gemüthlich zu ihm und versucht seinen Herrn wegen dessen schlechten Lebenswandels zu entschuldigen. Ueberhaupt spielt er eine ebenso wichtige Rolle wie Don Juan selbst, ja seine unaufhörlichen lustigen Streiche stempeln ihn fast zur Hauptperson des Stücks.

Der Erfolg, den die Italiener mit ihrem Stück erzielten, veranlasste auch einige französische Nachahmungen. Unter andern brachte das Hôtel de Bourgogne im Jahr 1659 eine solche von Villiers, unter dem Namen »Le festin de Pierre«. Auch eine frühere Bearbeitung von Dorimond hatte diesen Namen getragen, der nur eine leichtsinnige Uebersetzung der italienischen Bezeichnung »Il convitato di pietra« war. Denn in den französischen Stücken findet sich kein Pierre. Da aber die Posse unter diesem Namen einmal bekannt war, behielt ihn auch Molière als zweiten Titel bei, als er zu einer Bearbeitung des Stoffs veranlasst wurde.

Wie bereits erwähnt wurde, spielten die Italiener abwechselnd mit der Truppe Molière's im Theater des Palais-Royal. Diese war also Zeuge des Zulaufs, dessen sich das italienische Stück erfreute, und man erzählt, die Schauspieler hätten ihren Director gebeten, dasselbe für sie zu bearbeiten. Molière bedurfte wohl kaum dieser Anregung. Er hatte gewiss selbst schon den dramatischen Werth des Stoffs erkannt, und gesehen, dass sich ihm hier eine grosse Aufgabe bot. Er erkannte aber auch, in welch anderem Geist er seinen »Don Juan« dichten müsste und welch mächtiges Zeit- und Sittenbild er darin entwerfen könnte. Gereizt, wie er damals über das Verbot des »Tartuffe« war, und leidenschaftlich erbittert über die Untreue seiner Frau, die ihm einige schmucke Junker vorzog, schleuderte er sein neues

Werk gleich einer furchtbaren Anklageschrift gegen den französischen Adel, den er in seiner ganzen Verkommenheit zeichnete. Denn sein Don Juan trägt zwar einen spanischen Namen und das Stück spielt auf der pyrenäischen Halbinsel, doch ist das nur eine Maske, unter der sich ein französischer Edelmann birgt, und die grellen Streiflichter, welche auf die vornehme Gesellschaft fallen, lassen französische Verhältnisse erkennen. Aus einer italienischen Posse schuf Molière das kühnste Stück des Jahrhunderts. Durch seinen »Don Juan« geht ein Wehen revolutionären Geists, die dunkle Ahnung eines bevorstehenden gewaltigen Zusammenbruchs. Gewiss kam es Molière nicht in den Sinn, den Sturz der französischen Monarchie, die Umwälzung der staatlichen Ordnung zu prophezeien. Schien doch der Bau, den die Bourbonen errichtet hatten, für alle Ewigkeit begründet. Und doch gehört »Don Juan« zu den ersten ernsthaften Anzeichen der nahenden Revolution. So brachte hundert Jahre später Beaumarchais seinen Figaro auf die Bühne, und verkündete, einem Sturmvogel gleich, den baldigen Ausbruch des Ungewitters, obgleich auch er keine Ahnung von dem drohenden Sturm hatte. Der gewissenlose Wüstling des spanischen Originals wurde bei Molière zum feinen Cavalier und tapferen Edelmann, wie er am französischen Hof heimisch war. Gleichgiltig gegen jede Gefahr, kennt er keine Furcht. Einem von Räubern überfallenen Fremden eilt er ohne Zögern zu Hilfe, und diese Züge sichern ihm die nöthige Theilnahme des Publicums. Daneben enthüllt er freilich mit derselben Kaltblütigkeit seinen schwarzen Charakter. Wie nachsichtig erscheint nun Molière in den Zeichnungen, die er früher von dem hohlen geckenhaften Marquis entwarf, wenn man sie mit dem dunkeln Bild Don Juan's vergleicht. Sganarelle, der Diener, spricht von seinem Herrn in erschreckender Weise.

Gleich beim Beginn des Stücks hören wir, dass er ihn für den grössten Schurken hält, den die Erde je getragen hat. »Es ist etwas Schreckliches um einen grossen Herrn der schlecht ist!« erklärt er schaudernd, und gern würde er seinen Dienst verlassen, wenn er es nur könnte. Von Zeit zu Zeit wagt er es, seinem Herrn ins Gewissen zu reden, wenn auch nur vorsichtig und auf indirecte Weise. »Wenn ich einen solchen Herrn hätte, würde ich ihm offen ins Gesicht sagen: Wagst du so den Himmel zu verhöhnen? zitterst du nicht, wenn du das Heiligste verspottest? Armer Erdenwurm! (— ich rede mit dem bewussten Herrn —) du denkst das verspotten zu dürfen, was alle Menschen verehren? Meinst du weiser zu sein und dir alles erlauben zu dürfen, weil du von Adel bist, eine blonde Perrücke, Federn auf dem Hut, ein goldgesticktes Kleid und feuerrothe Bänder trägst? (— Ich rede nicht zu Ihnen, sondern zu dem andern! —)«

Unwillkürlich fallen uns dabei die herben Worte Figaro's ein, die dem Grafen Almaviva gelten: »Weil du ein grosser Herr bist, hältst du dich für ein grosses Genie! Adel, Reichthum, Rang und Würden, alles das macht so stolz. Was hast du denn gethan, um so viel zu verdienen? Du hast dir die Mühe gegeben, geboren zu werden, nichts weiter!«

Don Juan, der eidbrüchige Verführer, vergisst sich zuletzt so weit, dass er seinem Vater, der ihn zur Umkehr ermahnt, das furchtbare Wort nachruft: »Stirb so bald als möglich! Es ist das beste was du thun kannst. Jeder hat seine Zeit, und ich möchte rasend werden, wenn ich Väter sehe, die so lange leben wie ihre Söhne!« Wie viel entsetzlicher erscheint hier Don Juan gegenüber dem spanischen Original! Dort äussert er sich nur verächtlich über die Manie der alten Leute zu weinen. Ebenso wenig hielt sich Molière an die Stücke von Dorimond und

Villiers. Bei ihnen behandelt Don Juan seinen Vater so schlecht, dass dieser darüber stirbt. Molière schilderte seinen Helden nicht so plump, desto mehr aber hob er dessen Gefühlsroheit hervor. Ja er ging noch weiter und wagte auch den letzten, kühnsten Zug. Wir haben gesehen, dass der spanische Don Juan noch gläubig war. Molière aber stempelt seinen Helden zum Spötter und Atheisten. Er ist kein Philosoph, der sich in ernster Gedankenarbeit eine besondere Ansicht von der Welt gebildet hat; er verhöhnt nur, was andern heilig erscheint, weil er innerlich hohl und verkommen ist. Sganarelle sagt, dass sein Herr wie ein Thier seine Tage verbringe, keinem christlichen Wort Gehör gebe und alle Glaubenslehren als eitles Geschwätz verachte. Diesen Geist enthüllt Don Juan selbst in einer berühmten Scene, in der er einen Armen findet und denselben durch ein Goldstück zur Sünde verführen will.

Die Stelle ist so charakteristisch, sie tritt so ganz aus der Denkweise des 17. Jahrhunderts heraus, und verkündet bereits die Zeit Voltaire's und der Encyclopädisten, dass wir die Hauptstellen folgen lassen wollen:

Der Arme.

Herr, ich bin ein armer Mann und lebe schon seit zehn Jahren in diesem Walde. Ich will den Himmel bitten, dass er euch mit allen Gütern des Lebens beschenke.

Don Juan.

Bitte du den Himmel lieber um einen Rock, und mische dich nicht in andrer Leute Angelegenheiten.

Sganarelle (zu dem Armen).

Guter Freund, Ihr kennt meinen Herrn nicht; er glaubt an weiter nichts, als dass zwei mal zwei vier ist, und vier und vier acht gibt.

Don Juan.

Was treibst du denn hier unter den Bäumen?

Der Arme.

Ich flehe den ganzen Tag zum Himmel, er möge die guten Menschen segnen, die mir etwas schenken.

Don Juan.

Da kann dir's ja nicht fehlen, und es geht dir gut?

Der Arme.

Ach Herr, ich bin in der grössten Noth.

Don Juan.

Du scherzest; einem Menschen, der den ganzen Tag betet, muss es ja doch gut gehen.

Der Arme.

Ich versichere Euch, Herr, dass ich oft kein Stückchen Brod zu beissen habe.

Don Juan.

Sonderbar. Deine Mühe wird schlecht belohnt. Wart, ich gebe dir einen Louisd'or auf der Stelle, nur musst du einmal fluchen.

Der Arme.

O Herr, wollt ihr wirklich, dass ich eine solche Sünde begehe?

Don Juan.

Ueberlege, ob du das Goldstück gewinnen willst oder nicht. Sieh hier, das gebe ich dir, wenn du fluchst. Da — aber du musst fluchen.

Der Arme.

Herr!

Don Juan.

Nur unter dieser Bedingung.

Sganarelle.

Nur zu, fluche ein bischen, es schadet ja nichts.

Don Juan.

Da nimm, sag ich dir; aber so fluche doch.

Der Arme.

Nein Herr, lieber will ich verhungern.

Don Juan.

Meinetwegen, so geb ich dir's, weil du trotz alldem eine Menschenseele bist.

Wir begreifen, dass diese Scene vornehmlich die Wuth der Gegner Molière's auf's neue entfesselte, und so gehörte sie auch zu jenen Stellen, welche nach der ersten Vorstellung gestrichen werden mussten.

Ein Mann wie Don Juan scheut auch den gemeinsten Schritt nicht. Sobald er erkennt, dass er dem strafenden Arm der weltlichen Gerechtigkeit nicht mehr entgehen kann, beschliesst er zur Heuchelei seine Zuflucht zu nehmen. Diese muss ihn retten. Mit cynischer Offenheit sagt er selbst: »Das Laster der Heuchelei ist heute in der Mode; und alle Modelaster gelten für Tugenden. Die Rolle eines Ehrenmanns ist die beste von allen, die man spielen kann. In unserer Zeit bietet der Beruf des Heuchlers wunderbare Vortheile.« Er findet, die Heuchelei sei eine Kunst, die immer respectirt werde. Selbst wenn man sie durchschaue, wage man nichts gegen sie zu sagen. »Ich werde mich als Vertheidiger des Himmels hinstellen«, ruft er aus, »werde unter diesem bequemen Vorwand meine Feinde in die Enge treiben, sie der Gottlosigkeit anklagen

und den Eifer der blinden Fanatiker gegen sie erregen ... So muss man aus den Schwächen der Menschen Nutzen ziehen!«

Tartuffe steigt hier aus seiner Verbannung hervor. Der Schleicher verwandelt sich in den weltmännischen Sünder, aber das innerste Wesen des Menschen bleibt unverändert. Ein Tartuffe wird freilich nicht einmal vor sich selbst eingestehen, dass er ein Schurke ist; der gewissenlose Spross des mächtigen Adelsgeschlechts, der gewöhnt ist, sich über das Urtheil der Welt hinauszusetzen, brüstet sich noch mit seiner genialen Schlechtigkeit. Noch im Augenblick des Todes verweigert er Busse zu thun, wie Sganarelle ihm anräth. »Was auch kommen mag, es soll nicht heissen, dass ich der Reue zugänglich gewesen sei!« Gleich darauf verschlingt ihn die Erde, und Sganarelle schliesst mit den Worten der italienischen Posse: »Mein Lohn! mein Lohn!« Aber die komische Verzweiflung des Dieners ist hier kaum etwas anders als ein Kunstgriff des Dichters, der die Kühnheit seines Stücks mit diesem possenhaften Schluss vergessen lassen wollte. Das Schwergewicht seines Dramas fiel ja ohnehin nicht auf die äusserliche Katastrophe, da auch das Pariser Publicum von der Darstellung der Hölle nicht sehr erschüttert werden konnte, sondern fand sich in der furchtbaren Charakterzeichnung des nichtswürdigen Edelmanns.

»Don Juan« ist in Hinsicht auf seine dramatische Composition mangelhaft. Es fehlen ihm der feste Bau und die einheitliche Handlung. Er enthält eigentlich nur eine Reihe lose mit einander verbundener Scenen, in welchen sich allerdings ein reiches, mannichfach bewegtes Leben entwickelt. Molière durchbrach in diesem Werk die Grenzen, die dem französischen Schauspiel gezogen waren, und nahm etwas von der Freiheit des spanischen Theaters für sich in Anspruch. Sein »Don Juan« hat dadurch eine

unregelmässige Form erhalten, aber er hat auch eine Kraft bewahrt, die an Shakespeare erinnert. Er gehört nicht zu den künstlerisch vollendeten, aber zu den merkwürdigsten Dichtungen Molière's.

DER MISANTHROPE.

Das letzte in der Gruppe der grossen, von tiefem Ernst getragenen Stücke Molière's ist der »Misanthrope.« In ihm hat der Dichter den ganzen Schmerz seines Lebens ausgesprochen und ihn poetisch verklärt. Der »Misanthrope« bezeichnet somit den Abschluss einer besonderen kampfdurchwogten Epoche in Molière's Leben.

Das Stück konnte anfangs das grosse Publicum nicht sonderlich begeistern. Dazu war es zu arm an Handlung, zu wenig dramatisch. Aber mit der Zeit gewann es immer mehr Bewunderer. Es hat sich doch fortwährend auf dem Repertoire des französischen Theaters erhalten, und so oft es gegeben wird, versammelt es eine zahlreiche feine Zuhörerschaft, die ihm mit Andacht lauscht. Die Freunde und Kenner Molière's lieben den »Misanthrope« vielleicht mehr als jedes andre Stück des Dichters. Ist es doch, als ob es ihnen diesen selbst persönlich nahe brächte. Zudem hat das Werk in seiner ganzen Haltung einen eigenthümlichen Zauber, etwas Verschleiertes, Räthselhaftes, das gleich jedem andern Geheimniss reizt.

Der »Misanthrope« hat die Kunst der Erklärer von jeher in Anspruch genommen, und gerade seine Einfachheit hat den Anstoss zu den gewagtesten und seltsamsten Erklärungen gegeben. Der Generalkritiker des 18. Jahrhunderts, La Harpe, — der den »Misanthrope« so hoch über die andern Werke stellte, wie Molière selbst über seine Rivalen — fand in dem Stück nichts als die triviale Moral, dass auch die Tugend Mass halten müsse, wenn

sie nicht schaden solle. Das war die echte Interpretationsweisheit eines alexandrinischen Gelehrten. Alceste thut, dieser Ansicht zu Folge, Unrecht, sich zu erhitzen und den Leuten die Wahrheit zu sagen. In dem weltmännisch glatten, mit Complimenten freigebigen Philinte aber sahen La Harpe und seine Jünger das Muster eines weisen und vernünftigen Manns. Schon früher hatte auch J. J. Rousseau im »Misanthrope« den Anlass zu einer heftigen Anklage gegen Molière gefunden. In seinem Brief an D'Alembert über das Theater sagt er, Alceste sei unbestreitbar ein Ehrenmann, und doch lasse ihn Molière eine lächerliche Figur spielen. Allein Rousseau irrte gleich La Harpe. Es konnte Molière nicht in den Sinn kommen, in Philinte die charakterlose Weltklugheit anzupreisen, und ebenso wenig dachte er daran, Alceste als einen Menschen ohne Fehl und Tadel hinzustellen. Einen solchen Charakter hat Molière überhaupt nie geschildert, da er sich immer auf dem Boden des wirklichen Lebens hielt. Nicht die Ehrenhaftigkeit Alceste's wird verspottet. Alceste ist aufrichtig, edel und stolz, aber er wird leicht hart, denn sein Gemüth ist verbittert. Dadurch geräth er in Widerspruch mit der Gesellschaft, in der er lebt, und die auf die Beobachtung gewisser Formen hingewiesen ist, wenn sie bestehen will. Er ist von Adel, kommt an den Hof und bewegt sich in den feinsten Kreisen. Doch hat er deren Falschheit und Verderbtheit durchschaut, und der Eifer, der ihn zum Kampf gegen diese Fehler antreibt, reisst ihn fort und er verstösst gegen die ersten Regeln des guten Tons. Das ist kein Verbrechen und kann nicht zur tragischen Katastrophe führen, allein es ist ein Fehler, der einem Mann das Leben verbittern kann, zumal wenn derselbe ohnehin schon schwer an demselben trägt. Dabei vergesse man nicht, dass ein Verstoss gegen die Gesetze der Höflichkeit in den Tagen Ludwig's XIV. bei der vornehmen Welt als

besonders schwerer Fehler galt und peinlicher berührte als heut zu Tage. Massvolles Benehmen wurde als unerlässlich für jeden angesehen, der auf Bildung Anspruch machte. Doch revoltirt Alceste nicht allein gegen die immerhin banale Höflichkeit; er erhebt sich vielmehr gegen die Falschheit, die alle Verhältnisse vergiftet und das ganze Leben zu einer einzigen grossen Lüge macht. Hatte doch auch Molière erfahren, welch sittliche Verkommenheit sich oft hinter feinen geselligen Formen verbirgt.

Gleich in der ersten Scene erklärt Alceste:

> Ich bin zu aufgeregt, und Hof und Stadt
> Zeigen mir nichts, was mir nicht Galle macht,
> Ich werde wild, es regt den Zorn mir auf,
> Seh' ich das Thun und Treiben dieser Welt!
> Find' ich doch aller Orten nichts als feige
> Unwürd'ge Schmeichelei, als Eigennutz,
> Verrath, Falschheit und Ungerechtigkeit!
> Ich halt's nicht aus, es macht mich toll; ich will
> Der ganzen Menschheit offnen Krieg erklären.

Die Menschen erscheinen ihm theils schlecht, theils feig:

> Mein Hass ist ungetheilt und trifft sie alle,
> Die einen, weil sie falsch und boshaft sind,
> Die andern, denn sie fügen sich den Schlechten
> Und fühlen nicht den starken heft'gen Grimm,
> Der bess're Geister tief durchdringen sollte.
> Ich hasse die conventionelle Lüge,
> Das hohle Pathos uns'rer Freundschaftsheuchler,
> Die höfliche Verschwendung grosser Phrasen
> Und nichtsbedeutender Umarmungen,
> Den Wettstreit gleicher Liebenswürdigkeit

Mit all' und jedem: für den Ehrenmann
Wie für den Gecken *.

Darum kommt er zu der Ueberzeugung, dass

Wer alles liebt, kann nichts in Wahrheit lieben.
— — — — — — — — — — — — — — — —
Ich will, dass man mich unterscheide; kurz,
Der Freund von aller Welt behagt mir nicht **.

Er verlangt rückhaltlosen Freimuth, und will kein Wort dulden, das nicht aus dem Herzen kommt. In der gereizten Stimmung, in der er sich befindet, kann er seines weltklugen Freunds Philinte Rathschläge nicht vertragen und kündigt ihm in schroffer Weise die Freundschaft. Der Zorn, der in seinem Herzen aufflammt, ist ihm wie eine Läuterung.

Ich will mich ärgern, will von euch nichts hören!

ruft er aus, und in einem Moment der Erregung äussert er gar den Wunsch, einen wichtigen Process zu verlieren, nur um einen neuen Beweis von der Ungerechtigkeit der Menschen zu haben. Philinte lässt sich durch die Ausbrüche seines Freunds nicht reizen; er behandelt Alceste mit leichter Ironie, etwa wie der erfahrene Weltmann den unpraktischen Schwärmer. Uns freilich erscheint Alceste in andrem Licht. Wir fühlen mit ihm und begreifen, was er duldet. Er ist nicht eigentlich ein Feind der Menschen. Im Gegentheil, sein Herz schwillt von Mitleid und ist von dem Gefühl echter Humanität erwärmt. Wäre er sonst so unglücklich? Wenn er die Welt wirklich hasste, so zöge er sich zurück und lebte einsam für sich hin. Aber dem

* I. 1. übersetzt von Baudissin.
** Ebendaselbst.

ist nicht so, und gerade der Widerspruch in seinem Herzen zwischen seiner Liebe zur Menschheit und seiner Ueberzeugung von der Schlechtigkeit derselben macht seinen Schmerz so tief und schwer.

Freimüthig sein und wahr, ist mein Beruf,

ist das edle Wort, mit dem er sich kennzeichnet, durch das er aber auch die Quelle seiner herben Erfahrungen andeutet.

Molière's »Misanthrope« erinnert vielfach an die »Maximes« des Herzogs von La Rochefoucauld, die ebenfalls um jene Zeit entstanden. Der Herzog war ein Haupt der Fronde gewesen und hatte sich, enttäuscht, ermüdet, von der königlichen Ungnade bedrückt, in die Stille des Privatlebens zurückgezogen. Obwohl selbst moralisch nicht ohne Fehl, blickte er stolz auf seine Nebenmenschen herab, und sprach es in seinen »Maximes« rückhaltlos aus, wie sehr er sie verachte, wie er in ihrem ganzen Thun und Treiben nur eine einzige Triebfeder — den Egoismus — erkenne. Alceste hätte diesem Misanthropen doch nicht beigestimmt. Und ebenso wenig lässt er sich mit dem »Timon« Shakespeare's vergleichen, wie man es öfters gethan hat. Timon zeigt sich in den Tagen des Glücks schwach und leichtsinnig. Er verschwendet in unsinniger Weise seinen Besitz, verliert aber jeden Halt, sobald er sein Gut vergeudet hat und sich von den vermeintlichen Freunden verlassen sieht. Selbst sein Verstand leidet darunter. Erweckte er schon keine Sympathie, so lang er glücklich war, so stösst er geradezu ab durch die Art, mit der er sein Missgeschick erträgt. Wie ganz anders, wieviel höher steht Alceste ihm gegenüber. Sein Schmerz ist weniger laut, aber erschütternder. Wenn man ihn so in seinem wahren Wesen erfasst, wird man auch keinen Anstoss daran nehmen, dass ihn der Dichter von Liebes-

leidenschaft ergriffen zeigt. Und welche Leidenschaft! Noch einmal fühlt sich das Herz des Mannes bewegt, ergriffen, bezwungen. Es ist nicht die Laune eines Jünglings, der sich rasch verliebt und seine Neigung ebenso schnell vergisst; es ist eine wahre, verzehrende Leidenschaft, die in den stürmischen Worten Alceste's erzittert, wenn er seine mühsam bewahrte Zurückhaltung endlich aufgibt:

> Ah! Nichts vergleicht sich meiner Leidenschaft!
> Ich möchte sie mit Stolz der ganzen Welt
> Verkünden, ja sie träumt sich manchen Wunsch
> Gegen Euch selbst. Ich wollt', es fände Niemand
> Euch liebenswerth; Ihr wär't der tiefsten Armuth
> Verfallen; hättet keinerlei Besitz,
> Weder Geburt noch Rang, noch ird'sches Gut,
> Damit das Opfer meines Herzens Euch
> Ersetzte, was das Schicksal Euch versagt,
> Und Freud' und Ruhm mir blieb', Ihr hättet alles
> Nur mir zu danken.*

Wie hätte Molière diesen Kampf des Herzens nicht gelten lassen sollen, wie hätte er daran zweifeln können, dass ein Mann wie Alceste in der Liebe einer gleichgestimmten Seele Trost suche? Hatte er nicht ähnliches an sich selbst erlebt? Fühlte er sich nicht auch von der Welt abgestossen, angefeindet, betrogen, und wurde er nicht auch von glühender Liebe und Eifersucht verzehrt? Unwillkürlich gedenken wir dabei J. J. Rousseau's, der, in der Einsamkeit der Eremitage verborgen, jede Berührung mit den Menschen floh, und doch begeistert für das Wohl der Menschheit eintrat. Er schwärmte für die Gräfin d'Houdetot und verfiel immer tiefer in Menschenhass. So mag er uns,

---

* Le Misanthrope, IV. 3. Uebersetzt von Baudissin.



ein andrer Misanthrop, belehren, welch unvermittelte Gegensätze sich in eines Menschen Brust finden können.

Aber wenn wir es nicht als Fehler betrachten, dass Alceste als unter der Herrschaft der Liebe stehend geschildert wird, so müssen wir doch zugeben, dass manche Scenen, in welchen es sich um sein Verhältniss zu Celimène handelt, abschwächend wirken. Das liegt an einem Irrthum im Aufbau des Stücks.

Der erste Act ist der stärkste und eindringlichste. Alceste zeigt darin bereits seinen Charakter in lebendigster Weise. Die späteren Acte enthalten keine Steigerung mehr, und so tritt statt der Spannung leicht Ermüdung ein. Der Ausländer zumal, der Mühe hat in dem französischen Alexandriner heimisch zu werden und kaum glauben will, dass auch dieser Vers für eine leichte natürliche Sprache geeignet sei, dem ferner der Ton, der die Gesellschaft des 17. Jahrhunderts charakterisirte, schon etwas fremd und seltsam klingt, wird sich leicht von dem Meisterwerk Molière's abwenden. Und doch bedarf es nur geringen Eindringens in den Geist und die Art der vergangenen Zeit, um ein kräftiges Leben, tiefes Gefühl und echte Leidenschaft in dem »Misanthrope« zu entdecken, und sich zu überzeugen, dass hier eine Dichtung vorliegt, die nicht vergehen kann, so lang der Mensch noch menschlich fühlt, und es schmerzlich empfindet, dass er im Kampf gegen Gemeinheit und vordringliche Falschheit oft seine besten Kräfte vergebens einsetzen muss.

Molière spielte selbst die Rolle des Alceste. Darauf gestützt, schliessen manche Erklärer, unter ihnen Henri Lavoix, einer der feinsten Molièrekenner, dass der Dichter sie als eine komische Charakterrolle aufgefasst habe. »Molière chargirt«, bemerkt Lavoix, der eine Probe des Stücks schildert. »Alceste bricht offen mit allen Regeln der Gesellschaft, wird bei jedem Anlass heftig, und man

muss in jedem Augenblick eines beleidigenden Ausfalls seinerseits gewärtig sein. Molière gibt ihn auf komische Weise. Besonders die eine Stelle:

> Kreuzelement! Ihr Herrn, ich glaubte nicht,
> So spasshaft noch zu sein!

sagt Molière mit bittrem Lachen und so pikant, dass er alle Anwesenden ergötzt. Dieser Menschenfeind ist gewiss ein Ehrenmann, aber er wird durch die Extravaganzen seiner Laune und seine übertriebene Tugend lächerlich. Alceste hat in der Sache selbst recht, in der Form aber fehlt er. Molière bedient sich dieser Rolle, um der Welt tüchtig die Wahrheit zu sagen, aber auf Kosten dessen, der sie sagt«[42].

Das Bestreben, Molière keine modernen Gedanken unterschieben zu lassen, und aus Alceste keinen vom Weltschmerz angekränkelten Sohn des 19. Jahrhunderts zu machen, ist vollkommen gerechtfertigt. Aber ebenso gewiss irrt man, wenn man Alceste als komische Figur auffasst. Wenn wir uns nicht an einzelne Verse, sondern an die Gesammterscheinung halten, so können wir nicht glauben, dass Molière's Spiel sich bedeutend von dem seiner Nachfolger unterschieden und er absichtlich den Eindruck seiner Dichtung durch eine komische Darstellung verdorben habe. Wohl liegt in dem Uebereifer Alceste's, in seinem blinden Anstürmen ein Zug feiner Komik, aber gerade diese Feinheit wäre verwischt, wenn der Schauspieler den Charakter in irgend einer Weise outrirte.

Man wollte lange Zeit wissen, dass der seiner groben Offenherzigkeit wegen bei Hof gefürchtete Herzog von Montausier dem Dichter als Vorbild zu Alceste gedient habe. Dem war nicht so. Aber das Gerücht davon kam auch dem Herzog zu Gehör, und dieser eilte, einer Vorstellung des »Misanthrope« beizuwohnen. Am Schluss der-

selben soll er erklärt haben, dass er sich nur geschmeichelt fühlen könne, wenn Molière ihn unter den Zügen Alceste's habe schildern wollen. Auch diese Anekdote beweist, dass Molière in seinem Spiel nicht chargirt hat. Komisch hätte Montausier gewiss nicht dargestellt sein mögen.

Der »Misanthrope« hat keinen rechten Abschluss. Alceste erklärt, dass er sich in die Stille des Landlebens zurückziehen will, weil er dort allein noch ein Ehrenmann bleiben könne. Wir aber müssen uns fragen, ob er nicht auch dort in Zwiespalt mit den Menschen gerathen wird? So fordert das Stück selbst zu einer Fortsetzung heraus. Allein wer wollte es wagen, mit Molière in die Schranken zu treten? Erst in der Zeit der Revolution fand Fabre d'Églantine, der Genosse Danton's, den Muth, mit seinem Schauspiel »Le Philinte de Molière« an den »Misanthrope« anzuknüpfen. Freilich bot auch er nicht die erwartete Lösung, denn er zeigte Alceste nicht, wie man denken sollte, auf dem Land und inmitten neuer, einfacher Verhältnisse. Er stellte ihn wieder in dieselbe Gesellschaft, in der er sich bei Molière bewegt, und bestrebte sich, in Philinte den Egoisten hervortreten zu lassen. Wieder sehen wir die Lebensanschauungen der beiden Männer einander entgegengestellt, aber am Schluss siegt Alceste. Neues bot Fabre's Dichtung kaum, allein dass er mit ihr nicht scheiterte, konnte bei der Schwierigkeit des Unternehmens fast schon als ein Erfolg angesehen werden.

Beinahe zweihundert Jahre beherrschte das Lustspiel, wie Molière es gestaltet hatte, die französische Bühne und somit mittelbar das Theater aller Völker. Molière hatte erkannt, dass das Lustspiel vor allem darnach streben muss, den Menschen und sein Seelenleben in wahrheitsgetreuer Zeichnung zu schildern, dass aber dieses Ziel,

nur erreicht wird, wenn der Dichter an eine bestimmte Zeit anknüpft, und seine Personen sich in genau bekannten, scharf ausgeprägten Verhältnissen bewegen. So wird ihm die Aufgabe, ein getreues Sittenbild der eignen Zeit zu geben, ohne die Darstellung des rein Menschlichen, allezeit Wahren und Giltigen darüber zu vernachlässigen.

Die gesammte Lust- und Schauspieldichtung des 18. Jahrhunderts folgte dem mehr oder weniger richtig verstandenen Vorgang Molière's. Selbst Diderot's bürgerliches Drama war doch nur die Erweiterung der Molière'schen Idee, oder vielmehr ein Herabzerren der Molière'schen Manier in die Trivialität. Auch in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts schlug das Lustspiel keine neuen Bahnen ein. Die Romantiker stürmten wohl gegen den Classicismus der Tragödie, gegen Racine und Boileau an, aber sie beugten sich vor Molière. Erst das zweite Kaiserreich brachte auch hierin eine Wandlung. Nicht als ob man Molière nun weniger geschätzt hätte, allein die Aenderung aller Verhältnisse in Frankreich musste auch auf das Theater seinen Einfluss ausüben. Man übersieht gewöhnlich, dass von den Tagen Ludwig's XIV bis zur Revolution und nach dieser unter dem neu erstandenen Königthum das Hauptstreben der französischen Nation auf sociale Gleichheit gerichtet war. Die Restauration und die Julidynastie stürtzten, weil sie diese Wünsche nicht befriedigten [43]. Erst das Kaiserreich, das sich auf den Trümmern der zweiten Republik erhob, befriedigte wenigstens theilweis diese Ansprüche, indem es das allgemeine Stimmrecht einführte. Die Ausdehnung der politischen Rechte genügte, um ein neues Frankreich zu schaffen. Die Classen, die bis dahin geherrscht hatten, büssten ihre Macht ein. Neue volkswirthschaftliche und politische Principien gelangten zur Geltung, und der Process, in dem sich die französische Gesellschaft bis

dahin ganz allmälig umzuformen versucht hatte, vollzog sich nun mit erschreckender Geschwindigkeit. Manches Gut musste dabei verloren gehen. Ein neuer, wenn auch kein besserer Ton wurde angeschlagen; Literatur und Kunst bekannten sich zu realistischen Grundsätzen, wie man sie bis dahin nicht einmal geahnt hatte. Jetzt erst stürzte das alte königliche Frankreich mit seinem Geist, seinem Geschmack, seinen festen Traditionen und, wenn man will, seiner Einseitigkeit.

Auch das Theater änderte seinen Charakter. Die neue Zeit verlangte ihr Recht, und der wüste Carneval, der in dem öffentlichen Leben begann, spiegelte sich in der »Sittenkomödie« ab, wie man die neue Gattung des Schauspiels, eine Verquickung von Drama und Lustspiel, bezeichnete. Eine seltsame Moral, die oft einer Verherrlichung des Lasters glich, machte sich in ihr breit, und man athmete die schwüle Luft einer völlig corrumpirten Gesellschaft. Molière dagegen hatte nie den festen Grund verloren. Wie er in einem festgefügten Staat und inmitten eines einfachen soliden Volksthums lebte, waren auch seine Moralbegriffe niemals unsicher geworden, und es war ihm nie in den Sinn gekommen, das Laster mit etwas Goldflitter aufzuputzen und es als verkannte Grösse auszugeben.

Ein ähnlicher Unterschied findet sich zwischen der Compositionsweise Molière's und der der neueren Lustspieldichter. Man strebt heute in jeder Kunst, so auch im Theater, nach starkem Realismus, oder, wie man jetzt zu sagen liebt, nach Naturalismus. Man sucht durch photographische Genauigkeit des Details, durch ängstliche Nachahmung der Vorgänge des alltäglichen Lebens Eindruck zu machen. Man vergleiche nur, wie anders Molière in seinem »Misanthrope« die gesellige Bewegung in einem Salon schildert, und wie anders die Modernen die gleiche Aufgabe erfassen. Im zweiten Act des »Misanthrope«

empfängt Célimène mehrere Besuche. Ein Diener meldet einfach: »Acaste ist unten«, und gleich darauf wieder: »Clitandre kommt, Madame«. — Wenn die beiden Marquis erscheinen, werden Sessel zurechtgerückt, man setzt sich symmetrisch in eine Reihe, wie es schon die von Zuschauern eingeengte, schmucklose Bühne erheischte, und ohne jede weitere Einleitung beginnt Clitandre die Unterhaltung mit einer boshaften Bemerkung über einen Bekannten. Im modernen Lustspiel geht das alles natürlicher, »wahrer« zu; da wird kein Gruss, kein Höflichkeitswort ausgelassen, das in der Wirklichkeit gesprochen werden müsste. Und welches Leben, welche Bewegung entwickelt sich alsdann; es bilden sich verschiedene Gruppen, man plaudert, trinkt Thee, die Damen arbeiten an einer Stickerei, Journale liegen bereit, nichts ist übersehen, und die gleiche Sorgfalt ist auf die Herstellung der Decorationen verwandt. Ein solches Gesellschaftsbild zu schaffen, bedarf es aber einer Reihe von Nebenpersonen, die eben nur der Staffage halber da sind, vielleicht ein paar treffende Bemerkungen machen, aber auf den Gang der Handlung keinen Einfluss haben. Diese Manier könnte als Fortschritt gelten, wie ja auch Molière's Neuerung, das gesellschaftliche Leben seiner Zeit darzustellen, ein Fortschritt gegen die frühere Art des Schauspiels war. Allein es gibt überall eine Grenze, und die moderne Bühne scheint uns dieselbe vielfach überschritten zu haben. Denn was sie durch die naturgetreue Inscenirung auf der einen Seite gewinnt, verliert sie auf der andern wieder. Das unendliche Detail belebt das Bild, aber es verwirrt auch und hemmt das Verständniss der Hauptfrage. Es drängt das rein Menschliche hinter das Conventionelle zurück, und wird somit ganz besonders dazu beitragen, dass diese Stücke schnell veralten. Das moderne Lustspiel braucht oft den ganzen ersten Act, wenn nicht mehr, um nur

eine halbwegs verständliche Exposition zu geben, und vernachlässigt die Charakterzeichnung nur zu leicht. Gerade darin glaubt es stark zu sein, allein es irrt. Es hat wohl Personen mit verschiednen Gesichtszügen, aber wenig ausgearbeitete Charakterbilder. Die Figuren des modernen Lustspiels sind zumeist einseitig; eine jede hat eine Haupteigenschaft, die sie immer hervorkehrt, und es fehlt ihr die Belebung durch die kleinen treffenden Züge, es fehlt ihr die Mannichfaltigkeit der Farben und der Schattirung. Nehmen wir ein beliebiges Lustspiel, z. B. »Nos Intimes« von Sardou. Wir sehen darin einen reichgewordenen Kaufmann, dem es Freude macht, die Freunde aus der Stadt in seiner Landwohnung gastfrei zu empfangen. Der Dichter will aber nachweisen, wie diese sogenannten Freunde im Grunde genommen nur Neider und Feinde ihres Wirthes sind. Er schildert dieselben nun so unliebenswürdig und geistesarm, dass man erstaunt fragt, wie so man eine solche Bande einladen kann. Jeder der Freunde hat eine fixe Idee, ein stehendes Wort, mit dem er sich durch das ganze Stück windet. Nur die gänzliche Verkennung der Grenzen, welche Schauspiel, Lustspiel und Posse von einander trennen, kann die Anwendung solcher Carricaturen erklären. In den meisten dieser modernen Stücke findet sich ferner ein kühl denkender, verständiger Freund, heisse er nun Dr. Tholosan, Dr. Remonin, Desgenais oder Olivier de Jalin. Sie haben die Aufgabe, in dem kritischen Moment hilfreich einzuspringen und die Situation, die schon verzweifelt erscheint, wieder zu retten. Sie repräsentiren den gesunden Menschenverstand und sollen dem Publicum die Ansicht des Dichters vermitteln, ihm das Urtheil über das, was im Stück vorgeht, gewissermassen in den Mund legen. Die Monotonie zu erhöhen, behandeln die neueren Stücke mit Vorliebe zwei Themata: Ehebruch und Geldgewinn. Allerdings wird diese Schwäche der

modernen Komödie durch eine Reihe glänzender Eigenschaften verdeckt. Mit einem Verständniss der dramatischen Wirkung, wie es selten vorkommt, wissen die französischen Dichter ihre Stücke aufzubauen. Die mannichfaltigen Intriguen sind so meisterhaft verschlungen, und arbeiten alle so sehr auf dasselbe Ziel los, dass die Spannung des Zuschauers von Act zu Act wächst. Die Effecte häufen sich und überraschen, weil sie unerwartet eintreten. Die Führung des Ganzen ist lebendig, kühn, der Dialog geistvoll und formvollendet. Darum übersieht man leicht, dass diese Werke doch nur äusserlich sind, und das Hauptinteresse bei ihnen in den Situationen, nicht in Charakteren liegt. Selbst die Lösung wird oft nur durch ganz äusserliche Mittel herbeigeführt. So ist in Sardou's »Dora« der Conflict auf dem Punkte tragisch zu werden; es handelt sich um wichtige Papiere, welche auf unerklärliche Weise in fremden Besitz gelangt sind und das Glück eines jungen Ehepaars für immer zu vernichten drohen. Ein guter Freund entdeckt zur rechten Zeit die Verrätherin. Der Umschlag, welcher die compromittirenden Papiere enthielt, hat einen eigenthümlichen Parfum, den dieser Freund an den Handschuhen einer etwas zweifelhaften Dame wiederfindet, und diese Entdeckung bringt dann alles wieder in's richtige Geleis. Von den hervorragenden französischen Dramatikern ist Sardou allerdings am äusserlichsten. Emile Augier, ein echter Dichter, erlaubt sich solche grobe Arbeit nicht, und Figuren, wie sein Poirier und Giboyer, werden so wenig veralten wie Herr Jourdain oder Harpagon. Aber den Reichthum Molière's, seine Tiefe, seinen Humor hat auch Augier nicht erreicht.

Man legt Sardou eine charakteristische Aeusserung über die verschiedene Manier der älteren und neuen Komödie in den Mund. Als er sich um die Aufnahme in die Akademie bewarb und deshalb bei den Mitgliedern die üblichen

Besuche machte, soll ihm Thiers freimüthig gestanden haben, dass er von den dramatischen Werken der neusten Zeit so gut wie nichts kenne, und er eigentlich wissen möge, wodurch sich das moderne Theater von dem früheren unterscheide? Darauf habe Sardou folgende Erklärung gegeben: »Sie sehen Ihr Arbeitszimmer. Die alten Komödiendichter hätten es in schönster Ordnung dargestellt, und alle Dinge hätten an ihrem Platz sein müssen. Ich aber lasse sie, wo sie sind, diesen Sessel verschoben, die Papiere auf dem Boden zerstreut, dieses Buch aufgeschlagen und auf einem andern. So versteht man besser, dass jemand auf diesem Sessel gesessen und in diesem Buch gelesen hat. Das Bild ist vielleicht weniger correct, aber ich halte es für lebendiger; in beiden Fällen ist es Ihr Arbeitszimmer, das man zeigt«.

Auch in Molière's Werken, zumal in seinen Possen, findet sich vieles, was bereits veraltet ist. Diesem Loos entgeht kein Dichter der Welt, und sei es der erhabenste! Aber was in Molière's Werken den Eindruck des Veralteten macht, verschwindet neben den grossen und für alle Zeit bedeutenden Theilen seiner Dichtung. Zudem hat Molière selbst in der Vorrede zu seinem »Amour médecin« gesagt, dass man seine Stücke nicht lesen solle, sondern dass man sie auf der Bühne dargestellt sehen müsse, wenn man sie richtig beurtheilen wolle. Das gilt auch noch heute. Molière war selbst Schauspieler, kannte seine Bühne und deren Geheimnisse und arbeitete stets im Hinblick auf dieselbe.

In Frankreich herrscht über diese eminent dramatische Kraft der Molière'schen Dichtungen kein Zweifel, aber auch im Ausland wird man ihr gerecht. In Deutschland stellen sich der grösseren Verbreitung besondere Hindernisse entgegen, doch wendet sich ihm neuerdings die Aufmerksamkeit des grossen Publicums in wachsender

Theilnahme zu. Wir werden über die Aufnahme, die Molière in Deutschland in den verschiedenen Epochen bis zum heutigen Tag gefunden hat, in einem besonderen Abschnitt reden. Für jetzt schliessen wir unsere Betrachtungen über des Dichters Werth mit einem Ausspruch Goethe's.

In seinen Gesprächen mit Eckermann sagte er von Molière: (Januar 1826) »Ja, ein reiner Mensch, das ist das eigentliche Wort, was man von ihm sagen kann; es ist an ihm nichts verlogen und verbildet. Und nun diese Grossheit, er beherrschte die Sitten seiner Zeit, wogegen aber unsere Iffland und Kotzebue sich von den Sitten der ihrigen beherrschen liessen und darin beschränkt und befangen waren. Molière züchtigte die Menschen, indem er sie in ihrer Wahrheit zeichnete«. Ein andermal sagte er zu Eckermann: »Molière ist so gross, dass man immer von neuem erstaunt, wenn man ihn wieder liest; er ist ein Mann für sich, seine Stücke grenzen ans Tragische, sie sind apprehensiv, und niemand hat den Muth es ihm nachzuthun. . . . . Ich lese von Molière alle Jahre einige Stücke, sowie ich auch von Zeit zu Zeit die Kupfer nach den grossen italienischen Meistern betrachte«.





9. LUDWIG XIV. UND MOLIÈRE.

Mächtiger und angesehener als König Ludwig XIV. war wohl nie ein Fürst der neueren Zeit. Sein Wille war Gebot, seine Laune Gesetz. Wen ein freundlicher Blick seines Auges traf, der fühlte sich beglückt, aber der ganze Hof erzitterte, wenn der Herr die Stirne runzelte. So erbebte der Olympos, wenn Vater Zeus mit den Brauen winkte, und die ambrosischen Locken ihm über die Schultern wallten.

Man ist heut einig in dem Urtheil über das Regierungssystem Ludwig's, der allerdings nur ausführte, was frühere Geschlechter in consequent verfolgtem Plan vorbereitet hatten. Ihm wird, und mit Recht, die Schuld an der Zerrüttung des französischen Staatswesens zugeschrieben, da er in seinem unbegrenzten Egoismus alle lebendigen Kräfte der Nation mit der Zeit lahm zu legen wusste.

Auch in die künstlerische und literarische Entwicklung seines Lands hat er mächtig eingegriffen. Unter ihm erblühte die französische Literatur in vollster Schönheit. Ob er zu diesem Aufschwung viel beigetragen hat, wollen wir hier nicht untersuchen. Jedenfalls hat er Dichter, Schriftsteller und Künstler an seinen Hof gezogen, vielen von ihnen einen jährlichen, nicht unbeträchtlichen Ehrensold

ausgesetzt, und sich selbst und seinem Ruhm damit am meisten genützt. Hatte er vielleicht erkannt, dass er in ihnen die besten Verkünder seiner Herrlichkeit hatte? Nun ist es aber ebenfalls klar, dass Ludwig nichts that, den raschen Verfall der Literatur zu verhindern, dass im Gegentheil die frömmelnde Richtung, in die er gerieth, die verderblichen Kriege, die er führte, und die kurzsichtige Politik, die er im Lande walten liess, zum raschen Niedergang auch des geistigen Lebens beitrugen.

Wir unterscheiden mehrere Epochen in seiner langen Regierungszeit. Während der ersten zwanzig Jahre seiner Herrschaft bildete sein Hof jedenfalls den Mittelpunkt des öffentlichen Lebens, und gab in allen Fragen des Geschmacks den Ton an. Wir haben das schon gesehen. Aber wenn dem so war, muss man auch den Einfluss, den Ludwig auf die Literatur indirect wenigstens ausübte, anerkennen. Bei Hof zugelassen zu sein, war nicht bloss eine Ehre, eine Genugthuung persönlicher Eitelkeit. Im Umgang mit der grossen Welt, und inmitten eines reichen Lebens, das für die europäischen Höfe ein Muster war, schärfte sich der Blick und erweiterte sich der Horizont des aufmerksamen Beobachters. Der König zeigte sich in seinen Einladungen nicht engherzig. Neben jenen, die durch ihre Geburt oder ihre Stellung Zutritt zu ihm hatten, wie La Rochefoucauld, Saint-Simon, Bossuet u. a., fand man auch einfache Bürgerliche, wie Racine und Boileau. Denn der letztere gehörte doch, trotz seines Adelsdiploms, das er mehr als einmal zu vertheidigen hatte, zu den Hauptvertretern des Bürgerthums.

Eine ganz besondere Stellung aber neben Ludwig nahm Molière ein. In des Königs besonderem Dienst stehend, war Molière demselben auch als Dichter und Schauspieler werth. Aber deshalb darf man sich doch keinen Täuschungen hingeben, und nicht etwa ein ethisches

Verhältniss zwischen beiden Männern annehmen. Die tiefe Kluft, welche zwischen dem stolzesten aller Könige und dem einfachen Schauspieler gähnte, hat sich nie geschlossen. Ludwig sah in Molière einen tüchtigen Schauspieldirector, einen Lustspieldichter, dessen Talent er schätzte, einen Komiker, der ihn vortrefflich unterhielt. Aber von einem näheren Verkehr zwischen beiden Männern ist kaum etwas bekannt, und das wenige, was darüber berichtet wird, ist durchaus nicht verbürgt. Dahin gehört zum Beispiel die Geschichte, dass König Ludwig den Dichter, der von der anderen Dienerschaft und den Hofbeamten wegen seines Schauspielerberufs missachtet worden sei, durch einen deutlichen Beweis seiner Werthschätzung geehrt habe. Denn eines Morgens habe er ihn an seinem Tisch niedersitzen heissen und ihm höchsteigenhändig ein gebratenes Huhn vorgelegt. Ein solches stand nämlich jede Nacht bereit, im Fall Seine Majestät erwachen und Appetit verspüren sollte. Doch ist diese Erzählung nur eine hübsche Legende. Solche Herablassung lag nicht im Charakter des Königs, und die Schranken, welche den Herrn vom Diener trennten, blieben stets aufrecht.

Trotzdem aber bestanden ganz eigenthümliche Beziehungen zwischen Ludwig XIV. und Molière, die, ihnen selbst vielleicht unbewusst, einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf jeden von ihnen ausübten. Dieses Wechselverhältniss etwas genauer zu betrachten, ist wohl der Mühe werth.

Gleich bei der ersten Begegnung, als Molière in der »Salle des gardes« des alten Louvre seine Kunst zeigte, eroberte er sich Ludwig's Gunst wie im Sturm. Es war wohl nicht allein sein heitres Spiel, das ihm Glück brachte. Er mag dem König auch durch die leichte weltmännische Manier gefallen haben, mit der er demselben gegenüber trat und ihn um Erlaubniss bat, eine seiner kleinen Possen

aufführen zu dürfen. Ludwig war Kenner, was Feinheit des Benehmens betraf. Wir sehen aber, dass der Dichter sich immer in den Schranken der grössten Ehrerbietung hielt, und doch dem König gegenüber einen Ton der Unabhängigkeit, ja der Vertraulichkeit anzuschlagen wusste, der um so mehr überrascht, je abgemessener die Sprache war, mit der man sich gewöhnlich an den Monarchen wandte.

Das zeigte er auch, als er bei dem grossen Fest in Vaux, das Foucquet dem König gab, seine »Fâcheux« zur Aufführung brachte. Bevor das Stück begann, erschien Molière auf der Bühne. Er war im Stadtkleid und stellte sich höchlich überrascht, eine so vornehme Gesellschaft vor sich versammelt zu sehen. Dann wandte er sich direct an den König, und bat ihn um Nachsicht, dass er keine Seiner Majestät würdige Unterhaltung vorbereitet habe. Allein es habe ihm an der Zeit und dem nöthigen Personal gemangelt. Die kurze Rede, die er in komischer Weise überhastete, als sei er in grenzenloser Verlegenheit, behagte dem König. Molière sprach als Schauspieldirector, aber er durfte freier und frischer reden, da er zugleich als Schauspieler agirte. Gerade in dieser Mischung lag vielleicht das Geheimniss seines Erfolgs, und niemals hat er seine Menschenkenntniss besser bewiesen, als bei diesem Anlass.

Diesen Ton bewahrte er auch in der Folgezeit. Das Gesuch, das er nach dem zweiten Verbot des »Tartuffe« an den König richtete, zeigt einen grossen Freimuth. Er stellte ihm darin die Alternative, entweder die Aufführung des Stücks zu gestatten oder nichts mehr von ihm, dem schwergekränkten Dichter, für seinen Dienst und seine Unterhaltung zu erwarten. Ludwig nahm die gereizte Sprache Molière's ruhig hin, suchte ihn zu beschwichtigen und willfahrte endlich, wenn auch nach

langem Zögern, seinem Andringen. Da war denn Molière versöhnt, und an dem Tag der endlichen officiell gestatteten Aufführung des »Tartuffe« richtete er ein »Placet« an den König, das durch die vertraulich humoristische Weise auffällt. Er verwandte sich darin für einen Freund, der sich um eine Pfründe bewarb. Derselbe sei ein braver Arzt, und wolle sich contractlich verpflichten, ihn noch dreissig Jahre am Leben zu erhalten; er aber, Molière, verlange von dem Freund nichts weiter, als dass dieser ihn nicht mit seinen Heilmitteln umbringe. Deshalb wage er, dem König das erwähnte Gesuch dringend zu empfehlen. Aehnlich schrieb einst Clément Marot an Ludwig's Vorfahr, Franz I, um ihn um Erlösung aus dem Gefängniss zu bitten, in das er von den Gerichtsdienern, »nicht so zart wie eine Braut« geleitet worden war, und ein andermal mit der Bitte um Gewährung eines Anlehens, das er zurückzahlen werde, sobald des Königs Ruhm verblasst sei. Es ist von jeher das Vorrecht des Dichters, in freierer Sprache zu den Herrschern der Welt zu reden, und darauf gestützt, erlaubte sich auch Molière manch kühnes Wort. Aber andre Dichter gingen doch nicht so weit. Wenn Boileau dem König die Segnungen des Friedens mahnend anpries, bewahrte er doch die Sprache des Unterthans dem Fürsten gegenüber.

So bestand doch ein Band geheimer Sympathie zwischen König Ludwig und Molière. Denn der Schutz, den Ludwig dem Dichter gewährte, war nicht allein für diesen letzteren von Vortheil.

Prüfen wir also was Molière dem König bot und was er von diesem erhielt.

Zunächst und unbestreitbar war das Verdienst, das sich Molière als Dichter und Schauspieler um die Festlichkeiten des Hofs erwarb. Einen Fürsten zu erheitern, in dessen Hand das Wohl und Wehe von Millionen Menschen

liegt, und dessen geringste Laune mehr gilt als ein Gesetz, ist eine Aufgabe, die nicht immer leicht ist. Aber dafür war er ja im besonderen Dienst des Königs und dessen Hofschauspieler. Hätte er sich auf keine andre Weise hervorgethan, er hätte König Ludwig gewiss ebenso gut unterhalten, aber dessen Wohlwollen nicht in so hohem Grad erworben. Was seine Stellung wesentlich änderte, war die Bundesgenossenschaft, in der er zu Ludwig trat. Und wahrlich, der Dichter, dessen Wort die Herzen des Volks bewegte, war kein zu unterschätzender Kämpfer. Molière trat für die Autorität des Königthums und gegen die Ansprüche des Feudaladels auf. Er glaubte dadurch am besten auch für das Wohl des Volks und die Sicherheit des Staats zu sorgen. Man muss eben eine Zeit nehmen, wie sie wirklich war, und vergangene Jahrhunderte nicht nach den demokratischen Anschauungen der modernen Zeit beurtheilen. Molière feierte den König und die königliche Macht in begeisterten Worten, und so oft er es konnte. In dem »Impromptu de Versailles« betonte er den pünktlichen Gehorsam, den die Fürsten beanspruchen, und welchen Hymnus er am Schluss des »Tartuffe« auf die Macht, Umsicht und Gerechtigkeit des Königs anstimmte, haben wir schon gesehen. Der Monarch erscheint dort als eine Gottheit, die, über den Parteien stehend, die Guten schützt und die Anschläge der Bösen zu Schanden macht. In »Mélicerte« (I. 3), schilderte Molière den Fürsten von Thessalien mit Worten, die wiederum nur auf König Ludwig bezogen wurden:

Der Fürst ragt über alles Volk empor.
Von weitem schon erkennt man den Monarchen.
In seinem Wesen liegt, ich weiss nicht was,
Das seine Herrschergrösse uns verkündigt.

Dieselbe Art indirecter Huldigung wandte Racine etwas später in seiner »Bérénice«. (I. 5.) an, als er unter dem Bild des Kaisers Titus Ludwig XIV. schilderte:

> Welch dunkles Loos ihm auch bei der Geburt
> Geworden wär': es hätte ihn die Welt
> Bei seinem Anblick doch als ihren Herrn
> Erkannt.

Es war derselbe Gedanke, der die Verherrlichung des Königs empfahl und die Angriffe gegen den Adel dictirte, der Gedanke, dass sich ein aufstrebendes, freiheitlich gesinntes Bürgerthum doch nur entwickeln könne, wenn das Königthum über den Adel siege. Molière kämpfte nicht aus gemeinem Knechtssinn für die königliche Machtfülle, wie er auch seine bevorzugte Stellung niemals zu niedrigem persönlichen Gewinn missbraucht hat. Wohl aber versuchte er es, den König für seine Ideen zu erwärmen. Eigentliche Politik stand ihm freilich fern. Im siebzehnten Jahrhundert lag die eingehende Beschäftigung mit politischen Fragen nur in der Hand einzelner Staatsmänner und das grosse Publicum hatte noch wenig Verständniss für dieselben. Zudem schien das Königthum mit seiner Selbstherrlichkeit so fest begründet, dass der Gedanke an eine Aenderung in der politischen Verfassung kaum aufkommen konnte. Erst dem folgenden Jahrhundert war es vorbehalten, politische und philosophische Thesen in der Form von Trauerspielen zu behandeln. Aber wenn Molière auch an politische Reformen nicht denken konnte, so konnte er doch hoffen, den König für manchen socialen Fortschritt, manche Verbesserung in den Gesetzen zu gewinnen. Wir wissen, dass er für Glaubensfreiheit, Stärkung des Familiensinns, Achtung der Frau eintrat, und durch viele kleine, in den Stücken zerstreute Bemerkungen seinen humanen Sinn bekundete. Freilich

war der König eine kalte egoistische Natur, die sich nur schwer mit fortreissen liess. Aber er besass Verständniss genug, die Kraft Molière's zu erkennen, und kam seinen Bestrebungen mit Sympathie entgegen.

In ihr lag denn auch der Hauptgewinn, der Molière aus seiner Verbindung mit dem Hof erwuchs, und wir müssen zugeben, dass König Ludwig mittelbar von merklichem Einfluss auf den Dichter gewesen ist.

Dass sich Molière der Gunst des Königs erfreute, erleichterte ihm zunächst den Zutritt zu der feinen Gesellschaft, und dass ihn der Umgang mit derselben förderte, ist unzweifelhaft. Condé sah ihn besonders gern bei sich, und es ist schon bei einer früheren Gelegenheit gesagt worden, wie oft Molière in die Kreise der gebildeten Welt geladen wurde, und wie gern man ihn dort lesen hörte. Der Adel, den er daselbst traf, gehörte nicht zu der von ihm bekämpften Aristokratie. Molière hatte den Vortheil, dass er nicht allein als Schauspieler, sondern auch als Dichter geehrt werden konnte. Aber selbst die Stellung der Schauspieler hatte sich in der letzten Zeit sehr gebessert. In seinem Buch über das französische Theater, das 1674 erschien, hebt Chapuzeau hervor, dass die Schauspieler in keinem Lande so geehrt würden, wie in Frankreich, und dass sie sich hier an den Sitten des Hofs und der vornehmen Gesellschaft bildeten.

Wäre dies der einzige Vortheil gewesen, den Molière aus seinem Verhältniss zu dem Hof gezogen hätte, so wäre er durch viele Nachtheile reichlich aufgewogen worden. Denn wie viel Kraft und Talent vergeudete der Dichter nicht an Werke, die an sich fast werthlos, nur zur vorübergehenden Unterhaltung des Königs geschaffen waren? Hätte er nicht, fragt man sich öfters, eine weitere Reihe von Meisterwerken geschaffen, wenn er nicht durch den Wirbel des höfischen Lebens daran gehindert worden wäre?

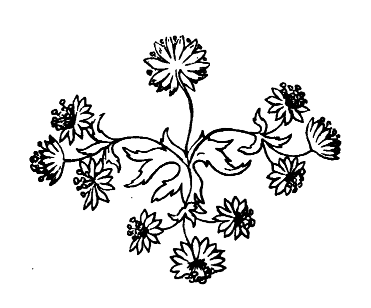
Aber Molière fand zum Dank für seine Leistungen einen Rückhalt an König Ludwig, der nicht hoch genug anzuschlagen ist, da er allein ihm gestattete, kühn und rücksichtslos den Kampf gegen die Hauptfeinde der damaligen Gesellschaft zu beginnen.

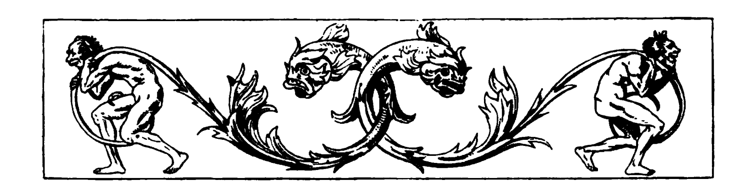
In den literarischen Händeln, wie z. B. im Streit um die »École des femmes« begünstigte Ludwig entschieden die neue Schule, mit deren Tendenzen er harmonirte, und ebenso schützte er Molière gegen die Folgen der böswilligen Verleumdungen, die man gegen ihn schleuderte. In dem Hauptkampf, in der Frage des »Tartuffe« stand er jedenfalls mit seinen Sympathien auf des Dichters Seite, wenn er es auch für ein Gebot der politischen Nothwendigkeit erachtete, die Aufführung des Schauspiels, das die Leidenschaften so sehr erregte, für längere Zeit zu untersagen. Unter allen Umständen schützte er Molière gegen jeden Angriff, der wegen des »Tartuffe« erfolgte, liess ihm kein Haar auf dem Haupte krümmen und sich durch keine noch so heftige Diatribe gegen den »Religionsspötter« und »Gottesleugner« in seiner freundlichen Stimmung beirren. Ob er die poetische Bedeutung Molière's in ihrer Grösse erkannte, ist freilich mehr als zweifelhaft. Wenigstens soll er überrascht gewesen sein, als ihm, auf seine Frage nach dem grössten französischen Dichter seiner Zeit, Boileau ohne Zögern Molière nannte. Allein wenn er die Genialität seines Kammerdieners und Hofschauspielers verkannt haben sollte, darf man ihm diesen Irrthum nicht zu hoch anrechnen. Er theilte ihn jedenfalls mit vielen Gebildeten seiner Zeitgenossen. Und anzuerkennen bleibt es immerhin, dass er sich für Molière's Arbeiten interessirte, ihm Rathschläge gab zu deren Verbesserung, — oder was er für Verbesserung hielt, — dass er ihm wohl auch neue Aufgaben stellte, und bei mancher Gelegenheit mehr literarisches Verständniss bewies als sein ganzer Hof.

Fassen wir noch einmal die Lage ins Auge, so ergibt sich uns, dass Molière von dem Tage an, da er in des Königs Dienste trat, eine Reihe von Gelegenheitsstücken schrieb, die für seinen Ruhm von keiner Bedeutung waren, so gelungene Einzelnheiten sie auch aufwiesen. Wir rechnen darunter die »Fâcheux«, »Le mariage forcé«, »La Princesse d'Elide, L'amour médecin«, »Mélicerte«, »Le Sicilien«, »Les Amants magnifiques« und »Psyché«. Aber er brachte auch den »Tartuffe«, »M. de Pourceaugnac«, sowie den »Bourgeois gentilhomme« zuerst vor dem Hof zur Aufführung. Die Mehrzahl seiner grossen Dichtungen waren allerdings zunächst für die öffentliche Bühne und das Pariser Publicum bestimmt. Doch hat die Frage, wo ein Stück zur ersten Darstellung gelangte, keine solche Wichtigkeit. Auch wenn er nur mit dem städtischen Publicum zu rechnen gehabt hätte, würde Molière jene leichteren dramatischen Werke geschaffen haben. Denn er war vor allem Theaterdirector und Schauspieler, und als solcher praktischen Sinns. Er wusste genau, dass das grosse Publicum leichte Waare liebt. Sein »Misanthrope« war nur durch den »Médecin malgré lui« auf dem Repertoire gehalten worden. Die Possen, die zuerst in Versailles, Saint-Germain oder Chambord vor dem König gespielt wurden, waren deshalb doch nicht minder für das grosse Publicum berechnet, und so bleiben nur sehr wenige wirkliche Gelegenheitsstücke übrig, die ausschliesslich zum Schmuck grosser Hoffeste componirt wurden. Dieser geringen Arbeit gegenüber, war der Gewinn, den Molière aus seiner Verbindung mit dem König zog, ausserordentlich gross. Hätte er Stücke, wie »Don Juan« und den »Misanthrope«, die zuerst im Palais-Royal aufgeführt wurden, schreiben können, wenn er nicht den Hof gekannt hätte? Es lässt sich überhaupt nicht abwägen, wieviel der Dichter dort gewonnen hat. Sein Geschmack, seine Menschen-

kenntniss mussten wachsen, und der gefällige Ton, den er in seinen Dichtungen anschlägt, war doch auch ein Gewinn, den er dort fand. Man nehme aus seinem Leben alle diese vornehmen Verbindungen, die Kenntniss des Hofs und des Lebens daselbst, und man wird ihm ein gut Theil Anmuth, Feinheit und psychologische Wahrheit rauben.

Und darum möchte sich die Frage, ob Molière nicht mehr Meisterwerke hätte schreiben können, wenn er nicht in König Ludwig's Dienst gestanden hätte, leicht mit den beiden Gegenfragen beantworten lassen, ob Molière die grossen Dichtungen, die er schuf, in solcher Schönheit hätte vollenden können, wenn er nicht die feine Welt gekannt hätte? und ob er sich überhaupt mit seinen kühnen Werken vorgewagt haben würde, wenn er des königlichen Schutzes nicht sicher gewesen wäre?





10. Aeussere Verhältnisse des französischen Theaters.

Wie sich das Theater heute gestaltet hat, unterscheidet es sich wesentlich von der Form, die es in früheren Zeiten besass. Wir denken hierbei nicht an das alte griechische Theater, in dem vor einer ganzen Bevölkerung unter freiem Himmel die Schauspieler auf dem Kothurn mit Maske und Schallrohr erschienen; auch nicht an das Mittelalter, das für seine Mysterien und Moralitäten eine eigene Art der Darstellung ausgesonnen hatte. Es schwebt uns bei dieser Bemerkung über die veränderten Verhältnisse das Bild der Bühne vor, auf welcher Racine und Molière ihre Dichtungen aufführen liessen. Die dramatischen Werke dieser beiden Männer werden auch heute noch häufig dargestellt; man versteht und würdigt sie wie Dichtungen der eigenen Zeit, ohne jedoch zu bedenken, wie verschieden damals die Einrichtungen des Theaters waren. Allerdings bemüht man sich neuerdings bei der Aufführung der classischen Dichtungen mit scrupulöser Genauigkeit die Weise der früheren Zeit auch in der äusseren Erscheinung wiederzugeben. Doch lässt sich das nur bis zu einem gewissen Grad erreichen, und die Stücke des 17. Jahr-

hunderts tragen heute trotz allem ein anderes Gewand als zur Zeit ihrer Entstehung. Die Hauptsache, die Darstellung der Menschen und menschlichen Leidenschaften bleibt freilich dieselbe. Alles andere aber ist in raschem Wechsel begriffen. Im 17. Jahrhundert hatte man andere Bühnen, eine andere Schauspielkunst, ein anderes Publicum, und so muss ja auch der Eindruck der Aufführungen ein anderer gewesen sein. Wir wären gewiss höchst erstaunt, sähen wir uns mit einemmal vor eine Bühne früherer Zeit zurückversetzt.

Versuchen wir es, uns ein Bild des alten Theaters und seiner Einrichtungen zu entwerfen und uns mit der Schauspielweise der Künstler, wie mit dem Charakter des Publicums etwas genauer bekannt zu machen. Die meisten Schauspielsäle waren nicht oval wie die heutigen, sondern boten die Gestalt eines länglichen Vierecks. Man hatte ja zumeist jene grossen Räume, welche dem so beliebten Ballspiel dienten, zu Theatern umgewandelt und hatte dabei die alte Form bewahrt. Der Saal des Petit-Bourbon galt als einer der grössten und höchsten. Er zählte 18 Schritt Breite und 35 Toisen in der Länge, weshalb er lange Zeit für Bälle, Ballete und andere grosse Hoffeste benützt worden war[44]. Grösser noch als dieser Saal war der des Palais Royal. Das von Richelieu errichtete Theater soll über 3000 Personen gefasst haben. Indessen scheint diese Nachricht nicht richtig zu sein. Denn zur Zeit Molière's hatte das Theater nur für etwa tausend Zuschauer Platz, und wenn man auch annimmt, dass der ursprüngliche Raum durch allerlei Umbauten beschränkt worden war, kann doch der Unterschied nicht so gross gewesen sein. Rings um das Parterre liefen zwei Reihen Logen, wie in den meisten Theatern jener Zeit. Es ist schon erwähnt worden, in welch vernachlässigtem Zustand sich der einst so prachtvolle Saal befand, als Molière ihn übernahm. Es kostete viel

Mühe und nicht unbeträchtlichen Aufwand, um das Theater wieder halbwegs erträglich herzustellen. Auch die Beleuchtung war selbst in der Zeit der classischen Dichtung noch überaus einfach. In früherer Zeit war die Bühne durch einige Talglichter erhellt worden, welche im Hintergrund und an den Seitenwänden angebracht waren, und zwei über der Rampe horizontal schwebende Holzkreuze, deren jedes vier Kerzen trug, dienten dazu, die Bühne zu erleuchten. Diese primitiven Kronleuchter konnten an einem Strick auf und nieder gezogen werden, und von Zeit zu Zeit erschien ein Theaterdiener mit seiner Scheere, um die trüb brennenden Kerzen zu putzen. Zur Zeit Molière's war diese Einrichtung allerdings geschwunden, und zwei Kronleuchter ersetzten die Holzkreuze. Ein Kupferstich aus dem Jahre 1726 zeigt uns das Théâtre Français noch in ähnlicher Weise erleuchtet; aus ihm ersieht man auch, dass der Raum, der heute dem Orchester bestimmt ist, damals noch von Zuschauern eingenommen wurde. Das Orchester war freilich nicht gross; es durfte einer alten Verordnung gemäss in den gewöhnlichen Schauspielhäusern nicht mehr als sechs Geiger haben, und auch Molière musste sich an diese Verordnung erinnern lassen, als er die Aufführung seines »Malade imaginaire« mit grossem Aufwand von Musik und Gesang vorbereitete. Für diese sechs Musiker war früher ein Plätzchen hinter der Bühne oder ein kleiner Raum zwischen der Bühne und dem Parterre bestimmt; später brachte man sie in einer kleinen Seitenloge unter. Auch an Erfrischungen fehlte es im Saale nicht. In der Nähe der Logen befand sich ein Büffet und ein zweites war im Parterre errichtet, wo man allerlei Backwerk und Süssigkeiten, Getränke und Früchte kaufen konnte.

Eine der grössten Seltsamkeiten in diesen alten Theatern war es, dass die Kapuziner die Löschmannschaft

stellten, und immer einige ihrer Leute hinter der Scene bereit standen, das von der Kirche als sündhaft verurtheilte Institut vor dem Untergang zu bewahren. Das Publicum, das sich in diesen Theatern drängte, war anders zusammengesetzt als das Publicum der modernen Theater. Noch war ja damals der Geschmack an dramatischen Aufführungen im ganzen wenig verbreitet. Die Adelskreise, welche sich für Literatur und geistiges Leben interessirten, waren verhältnissmässig klein. Der Hofadel fand ohnehin sein Genüge bei den glänzenden Vorstellungen, mit welchen der König seine Feste verschönte. Schon die Sitte, dass die Damen in den öffentlichen Theatern mit Halbmasken erschienen, deutet darauf hin, dass der Besuch der Vorstellungen für sie, wenn auch nicht bedenklich, doch nicht immer angenehm war. Viele Familien waren monatelang auf dem Lande, auf ihren Gütern, die jungen Leute bei der Armee. Zudem war es Sitte in der Aristokratie sich die bedeutendsten Dichterwerke zu Hause aufführen zu lassen. Die »visites« spielten, wie wir gesehen haben, eine bedeutende Rolle in der Geschichte der Molière'schen Truppe.

Auch die bürgerlichen Kreise nahmen verhältnissmässig noch wenig Antheil an dem Theater. Die Klasse, die wir heute als gebildeten Mittelstand kennen, war damals erst im Begriff sich zu formen. Es gab Gelehrte, Advocaten, Kaufleute, Aerzte, Künstler, aber ein jeder blieb auf seine enge Sphäre beschränkt, und ohne den weitern Blick, den umfassende Bildung gewährt. Aerzte und Richter fielen sogar auf, wenn sie das Theater besuchten; es galt als unwürdig ihres Berufs. Sonach war gerade der Theil der Gesellschaft, welcher heute den Kern des Publicums ausmacht, zur Zeit Molière's noch schwach vertreten. Wer konnte auch eine Reihe von Nachmittagen opfern, wenn er einen ernsten Lebensberuf, wichtige Geschäfte hatte! Die Theatervorstellungen fanden aber in den Nachmittags-

stunden statt. In früheren Zeiten hatte man um zwei Uhr begonnen, dann war der Anfang auf drei Uhr festgesetzt worden. Zur Zeit Molière's begann man um vier Uhr und auch wohl etwas später, bis endlich mit Rücksicht auf den Nachmittagsgottesdienst der Beginn der Vorstellungen auf fünf Uhr bestimmt wurde. Da dieselben nicht länger als drei Stunden währten, waren sie somit um sechs, später um acht Uhr zu Ende. Noch ein anderer Grund mochte die Verschiebung auf die spätere Stunde begünstigen. Der König speiste um zwölf Uhr, und da die Herren vom Hofe es für ihre Pflicht hielten, dem Mahle des Monarchen in Ehrfurcht beizuwohnen, kamen sie selbst erst später zum Essen und hätten auf den Theaterbesuch verzichten müssen, wenn man zur früher üblichen Stunde begonnen hätte. Im Jahre 1685 setzte eine Verordnung eine Strafe von dreissig Sous für jeden Schauspieler fest, der um ein viertel nach fünf Uhr nicht im Theater bereit wäre. Die Zettel, welche an den Strassenecken die Vorstellungen anzeigten, — denn diese Art der Ankündigung bestand auch schon damals, und jede Bühne wählte für ihre Zettel eine bestimmte Farbe, — trugen zwar noch lange die Notiz, dass man um zwei Uhr beginnen werde; allein das Pariser Publicum wusste, was es davon zu halten hatte. Nur die Fremden, Leute aus der Provinz oder dem Ausland wurden öfters dadurch irre geführt. Ein Lustspiel des Dichters Raymond Poisson »Le poète basque«, das im Jahre 1668 erschien, zeigt eine Scene im Theater des Hôtel de Bourgogne. Zwei Mitglieder der Gesellschaft unterhalten sich darin auf der Bühne, wohin sie berufen sind, um der Lectüre eines neuen Stücks beizuwohnen. Ihr Gespräch wird von einem Baron aus der Gascogne unterbrochen, der sich beschwert, dass man noch nicht mit der Vorstellung beginne. Schon sei es zwei Uhr vorüber, und es wundere ihn nur, dass er der einzige Zuschauer sein solle. Die Künstler verstehen so-

gleich, dass sie es mit einem Fremden zu thun haben, und theilen ihm mit,dass sie erst um vier Uhr beginnen werden. An sich war die Einrichtung der Nachmittagsvorstellungen recht schön; war das Theater zu Ende, so konnte man bei gutem Wetter in der frischen Abendluft spazieren fahren, oder man traf sich in einem der vielen Salons, um über das, was man gehört oder gesehen hatte, seine Meinung auszutauschen. Diese Einrichtung war somit aristokratisch, während heutzutage die Nachmittagsvorstellungen populär sind.

Etwas lebhafter und gemischter war das Publicum, das sich Sonntags im Theater einfand; denn gar mancher, der sich während der Woche das Vergnügen nicht gewähren konnte, erfreute sich an dem freien Tag des unterhaltenden Schauspiels. Ausschlaggebend mit seinem Urtheil war auch damals das Parterre, trotz des im Ganzen aristokratischen Charakters des Theaters. Doch befanden sich die Zuschauer nicht allein in den Logen und im Parterre, sie hatten sich auch auf die Bühne zu drängen gewusst. Bei Gelegenheit eines grossen Bühnenerfolgs hatten die Künstler des Hôtel de Bourgogne einigen Zuschauern Plätze auf der Bühne eingeräumt. Es geschah dies wahrscheinlich bald nach der ersten Aufführung des »Cid«, und diese einmalige Vergünstigung wurde schnell zur festen Einrichtung. Seitdem sah man auf jeder Seite der Bühne eine, bald auch mehrere Reihen Sitze für das Publicum, das nur durch eine niedrige Balustrade von den Schauspielern geschieden war. Auf diesen Plätzen fanden sich meist vornehme junge Leute, reiche Theaterfreunde und Gönner zusammen, welche sich viel erlauben durften, oft in das Spiel hineinredeten und damit recht störend wirkten. Diese Sitte war in England schon längst heimisch, beim Fehlen jeder Decoration jedoch hatte sie dort keinen grossen Nachtheil gebracht. Genauer betrachtet sind die

heutigen Prosceniumslogen kaum etwas anders als die alten Bühnensitze. Treten doch auch unsere Schauspieler oft genug auf das Proscenium heraus, ja die Pariser Oper hat einige Logen auf der Bühne selbst. In dem französischen Theater hatte diese Einrichtung aber die schlimme Folge, dass sie jede Verwandlung des Schauplatzes erschwerte, und somit die Beweglichkeit des Dramas beschränkte. In den »Fâcheux« wird erzählt, wie ein Fant zu spät ins Theater kommt, seinen Platz auf der Scene sucht, nach einem Stuhle ruft, mit dem Nachbar ein lautes Gespräch beginnt, die paar Verse des Stücks, die er auswendig weiss, den Schauspielern vorspricht und sich schliesslich so setzt, dass er dem Publicum den Rücken weist und die halbe Bühne verdeckt. Solches Benehmen war nicht ungewöhnlich, und wir lesen von Ausschreitungen, die uns unglaublich erscheinen müssten, wären sie nicht zu gut verbürgt. In dem Bericht eines Polizeibeamten aus dem Jahr 1700, der sich unter einer Menge ähnlicher, aufs Theater bezüglichen Documente in der Pariser Nationalbibliothek befindet, wird von einem Marquis de Livry berichtet, der sich erlaubte, seine grosse dänische Dogge auf die Bühne mitzunehmen, dieselbe während der Vorstellung einige Kunststücke machen liess und andere Kurzweil mit ihr trieb. Diese Art der Unterhaltung gefiel einigen Junkern im Parterre so gut, dass sie sich durch Zurufe und Nachahmung der Jagdsignale daran betheiligten, wogegen dann das übrige Publicum heftig protestirte. Um dieselbe Zeit war es sogar einmal Mode, dass die Damen die Plätze auf der Bühne für sich wählten, um von da aus mit ihrer Empfindsamkeit und Rührung zu cokettieren. Bei Gelegenheit der Aufführung eines heute vergessenen Trauerspiels, der »Judith« des Abbé Boyer, gaben dieselben ein ergötzliches Schauspiel, wie Le Sage in einer seiner Novellen erzählt. »Man denke sich«, heisst es

dort, »etwa zweihundert Damen auf den Plätzen, welche gewöhnlich nur von Herren eingenommen werden. Sie alle hatten auf dem Schooss Taschentücher bereit, um bei den rührenden Stellen die Augen zu trocknen. Ich erinnere mich noch, dass sie alle im vierten Act in Thränen ausbrachen, weshalb man diese Scene auch die Taschentücherscene nannte. Das Parterre, in dem sich immer Spötter finden, machte sich auf Kosten der gerührten Damen lustig, anstatt mit ihnen zu weinen.« Abbé Boyer war freilich so beglückt von dem Eindruck, den er mit dieser Scene erzielt hatte, dass er sich fortan für den ersten Tragiker Frankreichs hielt und Racine für alle Zeiten überwunden zu haben glaubte. Das Verdienst, die Zuschauer von der Bühne wieder verbannt zu haben, gehört Voltaire, der im Jahr 1759 durch eine Zahlung, die er an das Théâtre Français leistete, die Plätze ein für alle mal kaufte und sie wegnehmen liess.

Wie stürmisch es im Theater des 17. Jahrhunderts oft herging, kann man sich nach dem Gesagten vorstellen. Immer wieder war es die zügellose »Jeunesse dorée«, welche das Beispiel der Störung gab. Ganz besonders waren die Mousquetiere des Königs, eine Art Nobelgarde, gefürchtet. Sie, die sich nicht scheuten vor den Thoren der Stadt Paris ihren Gegnern aufzulauern und sie meuchlings zu ermorden, hielten es auch nicht für nöthig, im Schauspielhaus, wo doch ihrer Ansicht nach nur gemeine Leute ein verächtliches Gewerbe ausübten, sich irgend welche Mässigung aufzuerlegen. Häufig kam es im Saal während oder nach der Vorstellung zu blutigen Auftritten, so dass manche Komödie mit einem tragischen Nachspiel abschloss. Denn die jungen Herren hatten ihre bewaffneten Diener bei sich und geriethen oft unter einander ins Handgemenge, wenn sie sich nicht vereinigten, um das friedliebende bürgerliche Publicum zu terrorisiren. Ludwig XIV. fand sich

endlich bewogen, seinen Mousquetieren, die bis dahin ohne zu zahlen im Theater hatten spektakeln dürfen, das Recht des freien Eintritts zu entziehen. Aber selbst die Autorität des mächtigen Herrschers wurde nicht beachtet. Die jungen Edelleute stürmten das Theater Molière's, der ihr Privilegium nicht mehr anerkennen wollte, und tödteten den Portier, der die Thür vor ihnen geschlossen hatte. Ueber den Körper des unglücklichen Mannes drangen die Mousquetiere in den Saal, und jeder von ihnen gab der Leiche, über die er schritt, noch einen tüchtigen Stich mit dem Degen. Trotzdem war von Bestrafung dieser That keine Rede. Der König erneuerte nach einiger Zeit sein Verbot, und selbst dann kostete es Mühe, die Beachtung desselben durchzusetzen. Damit war die Quelle der lärmenden Störungen freilich nicht verstopft, und auch weiterhin hörte man oft von rohen Vorgängen, welche die Aufführungen unterbrachen. So wurde einst im Jahr 1672 Molière selbst gröblich auf der Bühne insultirt. Aus dem Parterre schleuderte man die Scherben einer Tabakspfeife nach ihm. Es war dies das Signal zu einem wilden Lärmen, in dem sich die Pagen des Hauses Grammont besonders hervorthaten. Bei einer Vorstellung der »Psyché« im Jahre 1673 tobte eine Rotte von 50—60 Junkern im Saale und machte jedes Spiel unmöglich. Molière entsandte einen seiner Schauspieler, La Thorillière, der sie höflich fragte, ob sie mit der Vorstellung unzufrieden wären und ihr Geld zurückhaben wollten, worauf die edeln Herren erklärten, sie seien gekommen, sich auf ihre Weise im Theater zu unterhalten. Störungen dieser Art und die damit verbundene Aufregung waren doppelt gefährlich für Molière, der ohnehin schon schwer krank war[45]. Dass Molière nicht selbst bei dieser Gelegenheit zum Publicum sprach, hatte seinen guten Grund. Eine jede Schauspieltruppe

besass ihren »Redner«, der mit dem Publicum verkehrte, die nächste Vorstellung ankündigte u. s. w. In früheren Zeiten hatte Molière diese Aufgabe übernommen; allein es scheint, dass er bei seiner zunehmenden Reizbarkeit sich öfters zu heftigen sarkastischen Antworten dem Publicum gegenüber hatte hinreissen lassen. Die Unruhestifter waren dadurch nur zu grösserem Tumult veranlasst worden, und so hatte er das Amt eines Redners ziemlich früh an seinen treuen Gefährten La Grange abgegeben, den bei dem oben erwähnten Vorfall La Thorillière vertrat.

Wir besitzen über die Einrichtung des damaligen Theaters ein ausführliches und trotz seiner Trockenheit interessantes Buch von Samuel Chapuzeau. Dasselbe erschien 1674, also gerade in der Zeit, die uns beschäftigt[46]. Chapuzeau belehrt uns über manche Verhältnisse, welche an und für sich unbedeutend erscheinen, die aber in ihrer Gesammtheit dazu beitragen, das Bild des damaligen Theaterlebens vollständig zu machen und zu beleben. So erzählt er, dass die hervorragenden Dichter oder diejenigen, die sich zu denselben zählten, ihre Werke nur in der Zeit von Allerheiligen bis Ostern zur ersten Aufführung brachten, weil nur zu dieser Zeit der Hof und der hohe Adel in der Hauptstadt sich authielten. Der Winter galt als die Zeit der heroischen Dramen, während der Sommer für die leichtere Gattung, für das Lustspiel und die Posse, geeignet erschien. Wenn wir nun finden, dass Molière eine ganze Reihe seiner Stücke und darunter einige der besten während der heissen Sommerzeit zur erstmaligen Aufführung gelangen liess, so mögen wir darin die Politik des Theaterdirectors erkennen, der in Ermanglung anderer Novitäten seine Arbeiten in der ungünstigsten Jahreszeit dem Publicum vorführte. Durfte er doch seiner Kraft vertrauen, welche auch in den schwülen

Sommertagen die Menge in das Theater zu locken vermochte. Wie heute, lasen auch damals schon die Dichter den versammelten Schauspielern zuerst ihre neuen Stücke vor, bevor sich diese über die Annahme derselben entschieden; wurde aber ein Stück zur Aufführung zugelassen, so hatte der Dichter schon damals das Recht, die Hauptrollen nach seinem Wunsch zu vertheilen, den Proben beizuwohnen und bessernd und rathend einzugreifen. Die Aufführung einer Novität verlegte man gern auf einen Freitag, damit im Fall des Gelingens genügende Zeit verblieb, die Nachricht des neuen Erfolgs in der Stadt zu verbreiten und Sonntags das Publicum zum zahlreichen Besuch zu bewegen. Als die besten Theatertage galten ausser dem Sonntag der Dinstag und Freitag; die andern Tage waren zu sehr Geschäftstage, und das bürgerliche Publicum war an denselben zu sehr in Anspruch genommen. So war der Montag z. B. der Tag der angestrengtesten Correspondenz, weil an diesem Tag die Post nach Deutschland und Italien abging. Mittwoch und Samstag waren Markttage, und es scheint, dass das nicht ohne Einfluss auf den Theaterbesuch blieb. Am Donnerstag aber, einem Ferialtag in den Schulen, wurden viele Ausflüge unternommen. Dass man auf solche Umstände Rücksicht nehmen musste, beweist eben nur, wie wenig zahlreich im Verhältniss zur Bevölkerung der Stadt der Kreis der Theaterfreunde war. Als Molière seine Vorstellungen im Petit-Bourbon begann, fand er daselbst, wie schon erzählt worden ist, eine italienische Truppe. Da diese an den drei guten Wochentagen spielte, musste sich Molière vor der Hand mit den andern Abenden begnügen. Als er aber ins Palais-Royal übersiedelte, und die Italiener auf eine Zeit lang Paris verliessen, nahm er die erste Stelle ein, und die Aufführungen seiner Gesellschaft fanden seitdem am Dinstag, Freitag und Samstag statt, auch nachdem die Italiener

zurückgekehrt waren und ihre Vorstellungen neben ihm im Palais Royal wieder aufnahmen.

Die Decoration machte in den meisten Lustspielen keine Schwierigkeit. Wie in so vielen altitalienischen Komödien spielten auch Molière's Stücke häufig auf der Strasse, oder einem Platz, auf welchen mehrere Strassen mündeten, so in dem »Etourdi«, in »M. de Pourceaugnac«, den »Fourberies de Scapin« und andern mehr. Stücke, wie der »Tartuffe« und der »Misanthrope« verlangen eine einzige Zimmerdecoration. Für die Ballete, Märchen und Zauberstücke, wie sie bei Hof beliebt waren, bedurfte man freilich eines grossen Aufwands von Maschinerien und Decorationen. Die feenhafte Ausstattung solcher Schauspiele war fast eine Specialität der italienischen Maschinisten, deren zwei, Torelli und nach ihm Vigarani, im Dienste König Ludwig's thätig waren. Manche dieser Stücke wurden später, so gut es ging, auch auf der öffentlichen Bühne dargestellt, ohne jedoch den Glanz der Vorstellungen bei Hof zu erreichen. Was aber einer jeden Theaterunternehmung in jener Zeit besonders hinderlich wurde, waren die vielen Unterbrechungen, zu welchen sie sich gezwungen sah. So mussten die Theater an allen kirchlichen Festen geschlossen bleiben; zur Osterzeit dauerte die Unterbrechung sogar vierzehn Tage. Gab der König ein Fest, so musste Molière seine Bühne in der Stadt auf acht Tage oder länger schliessen, und wenn er auch für die Vorstellungen bei Hof honorirt wurde, entsprach diese Summe doch der Einnahme nicht, welche ihm in der Stadt entging. Aber auch andere Veranlassungen nöthigten, die Vorstellungen ausfallen zu lassen; so wenn ein Mitglied der königlichen Familie erkrankte, oder wenn ein anderes öffentliches Schauspiel die Aufmerksamkeit des Publicums stärker auf sich zog. An dem Tag, wo die berüchtigte Giftmischerin,

die Marquise de Brinvilliers, hingerichtet wurde (1676), wagte kein Theater dem Henker Concurrenz zu machen. Einen kleinen Ersatz für diese Ausfälle in der Casse boten die »Visites«, die zahlreichen Privatvorstellungen bei Hof oder in den Palästen der Grossen und den Salons der hohen Staatsbeamten. Aus dem Register des La Grange kann man genau ersehen, wo Molière mit seiner Gesellschaft zu spielen hatte, und was ihm eine solche Visite eintrug *. Störend war es nur, dass das Honorar für diese Privatvorstellungen oft spät und schlecht gezahlt wurde, und die vornehmen Herren ihr Versprechen nicht immer einlösten. Blieben sie doch auch nicht selten das Geld für die Logen im Theater schuldig.

Das führt uns auf die Frage nach der Höhe der Eintrittspreise. Wir haben darüber ganz genaue Nachrichten. Der Sitz auf der Bühne und in einer Loge der ersten Reihe kostete 5 Livres 10 Sous; ein Sitz im Amphitheater hinter dem Parterre, der Bühne gegenüber, wurde mit 3 Livres, ein Sitz in der Loge der 2. Reihe mit 1 L. 10 Sous, ein Logenplatz in der 3. Reihe mit 1 L. bezahlt. Ein Platz im Parterre kostete 15 Sous. Bei besonderen Gelegenheiten wurden die Preise erhöht; im Parterre zahlte man dann 30 Sous, und die Amphitheatersitze wurden für 5 L. 10 S. verkauft[47]. Ein volles Haus brachte Molière eine Durchschnittseinnahme von etwa 2000 L. Die Aufzeichnungen von La Grange geben uns darüber bestimmte Auskunft, da er Tag für Tag die aufgeführten Stücke und die jedesmalige Einnahme verzeichnete. So ergab die Vorstellung des Tartuffe am 5. Juli 1667 (einem Freitag) 1890 L. Als nach beinahe zweijähriger Unterbrechung der Tartuffe (am 5. Februar 1669) mit der definitiven Erlaubniss des Königs zur Aufführung gelangte, war der Zudrang des Publicums

---

* Siehe Abschnitt IV, S. 127.

so gross, dass La Grange eine Einnahme von 2860 L. verzeichnen konnte. Die Einnahme für die folgenden Vorstellungen schwankte zwischen 1800 und 2300 L., bis sie langsam auf 900, 800 und 600 L. herabsank. Die erste Aufführung des »Bourgeois gentilhomme« brachte 1394 L., die dritte 1634 L.; bei der ersten Aufführung des »Malade imaginaire« sind 1992 L. als Einnahme verzeichnet. Wir können diese Ergebnisse als die höchsten betrachten, welche an einem Abend zu erzielen waren; aber nicht alle Vorstellungen hatten ein gleich günstiges Resultat. La Grange verzeichnete auch Abende, an welchen das Theater einen trübseligen Anblick gewährt haben muss. Um nur ein Beispiel anzuführen, sei erwähnt, dass der 15. April 1668 mit einer Vorstellung der »Rodogune« des Corneille, auf welche ein einactiges Stückchen von De Vizé, »L'embarras de Godart ou l'accouchée« folgte, nur eine Casseneinnahme von 145 L., und die Aufführung des »Sertorius« von Corneille mit dem eben genannten Stück von Vizé am 11. Mai desselben Jahres gar nur 64 L. brachte. Freilich waren auch die Kosten bei den gewöhnlichen Vorstellungen nicht sehr bedeutend. Sie beliefen sich beispielsweise im Jahr 1660 auf 42 L. 15 Sous den Abend. Im Jahr 1662 berechnete sie La Grange auf 73 L. Ausserordentliche Vorstellungen, wie z. B. »Le Mariage forcé«, mit welchem ein grosses Ballet verbunden war, kosteten natürlich mehr; der Aufwand für das genannte Stück belief sich auf 763 L., die erste Aufführung brachte freilich gleich über 1200 L. ein[48].

In seinem Lustspiel »l'Illusion comique« bringt Corneille am Schluss eine Schauspieler-Gesellschaft auf die Bühne; man stürzt die Casse und vertheilt den Gewinn an die einzelnen Künstler. Diese Einrichtung, die Corneille in seiner Jugendzeit vorfand, erhielt sich bis zu Molière herab. Jeden Abend nach der Vorstellung wurde abgerechnet, und jedes wirkliche Mitglied der Gesellschaft hatte

einen gleichen Antheil am Reingewinn zu beanspruchen. Auch der Dichter hatte seine Tantième. Wenn er nicht sein Stück für eine runde Summe verkauft hatte, erhielt er jedesmal zwei Theile vom Erträgniss der Vorstellung. Je nach der Zusammensetzung der Gesellschaft wechselte die Zahl dieser Antheile. Im Jahr 1660 zählte Molière's Truppe zwölf Theile; nach der Heirath des Dichters stieg diese Zahl auf dreizehn, da auch Mlle. Molière als Schauspielerin eintrat. Durch einen Todesfall sank sie später wieder auf zwölf herab. Molière bezog also als Schauspieler für sich und seine Frau zwei Theile, wozu möglicherweise noch ein dritter kam, um ihn für seine Mühewaltung als Director zu entschädigen, doch ist das letztere nicht sicher; ausserdem bezog er noch zwei Theile als Dichter, so oft ein Stück von ihm aufgeführt wurde. Die Uebersicht des Repertoires des Palais Royal zeigt aber, wie das Theater eigentlich nur von Molière'schen Stücken gelebt hat. Bei einer Einnahme von 1660 L. zieht Chapuzeau zunächst die Kosten mit 60 L. ab und berechnet sodann 14 Schauspieler- und 2 Dichterantheile, so dass auf jeden Antheil 100 L. kommen. Bei einer solchen Einnahme erhielt Molière folglich als Dichter 200 L., als Schauspieler für sich und seine Frau wiederum 200 L., zusammen 400 L. und vielleicht auch 500, wenn er als Director ebenfalls einen Antheil hatte. Eine Summe von 400 L. war für jene Zeit sehr beträchtlich; nach dem heutigen Geldwerth repräsentirt sie wenigstens eine Summe von 1500 Frs. La Grange gibt an, dass er selbst in 14 Jahren 51,000 L. eingenommen habe. Sein Antheil betrug darnach jährlich im Durchschnitt 3600 L.; Molière konnte seine Einnahme demnach auf 12—15,000 L. jährlich berechnen. Dazu kam noch die jährliche Zahlung, welche ihm der König, wie so vielen Dichtern und Schriftstellern, als Ehrensold bewilligt hatte; es kam ferner noch die Subvention von jährlichen 6000 L. hinzu, welche Ludwig

ihm auszahlen liess, seitdem die Truppe in den königlichen Dienst getreten war. Es ist nicht ersichtlich, ob diese Summe vertheilt wurde, oder ob sie Molière für sich behalten konnte. Die Schauspieler hatten ziemliche Auslagen für ihre Costüme, aber auch hiefür gab es besondere Einnahmen; so wurde ihnen einst vom ersten Kammerherrn des Königs, dem Herzog de Saint-Aignan, zur Bestreitung der Unkosten für ihre Anzüge 100 Louisd'or ausbezahlt, und bei La Grange findet sich die Notiz, dass er persönlich 2000 L. vom König für seine Costüme erhalten habe, die ihn freilich die doppelte Summe gekostet hätten. Auch sorgte man bereits für die alternden Künstler, die nicht mehr spielen konnten. Wurde ein Mitglied der Gesellschaft zur Ausführung seines Berufs untauglich, so hatte ihm derjenige, der als sein Nachfolger erwählt wurde, von seinem Einkommen einen Theil als Pension zu überlassen. Der Sieur Béjart, Molières Gefährte seit dem Beginn seiner Künstlerlaufbahn, wurde im Jahre 1670 durch Beschluss der Gesellschaft mit 1000 L. zur Ruhe gesetzt.

Da wir einmal von finanziellen Verhältnissen reden, sei auch die pecuniäre Stellung der Dichter hier erwähnt. Die dramatischen Autoren hatten zu jener Zeit allein Aussicht auf materielle Entlohnung für ihre Werke. Jede andere poetische Thätigkeit konnte wohl Ruhm, aber kein Geld eintragen, es sei denn, dass sich die Dichter aufs Schmeicheln verlegten und ihren Werken langathmige, schwülstige Widmungen an irgend einen vornehmen Herrn, einen reichen Emporkömmling vorsetzten. Dergleichen Huldigungen wurden eine Zeit lang gut bezahlt, kamen aber bald durch die allzuhäufige Anwendung des Weihrauchfasses in Misscredit. Die jährlichen Pensionen, welche der König an hervorragende Dichter und Schriftsteller bewilligte, bildeten das einzige Honorar, das sie für ihre Thätigkeit erhielten. Denn literarische

Verdienste als solche fanden keinen Lohn. Die Verleger fanden sich wohl bereit, die Werke der Dichter zu drucken, bereicherten sich wohl auch hier und da durch den Verkauf derselben, aber von Honorarzahlen war kaum die Rede. Die Autoren mussten sich mit der Ehre begnügen. Einzig die dramatischen Dichter machten in dieser Beziehung eine Ausnahme. Aber wenn sie auf pecuniären Gewinn rechnen konnten, so litten sie andrerseits durch ihre enge Verbindung mit dem Theater. Denn trotz aller Behauptungen und schönen Reden war das Vorurtheil gegen die Bühne noch keineswegs geschwunden. Wenn man auch Dichter und Schauspieler in der feinen Gesellschaft traf, so waren sie deshalb nicht von jedem Makel frei. In der gelehrten Welt und den Kreisen der hohen Beamten machten sich die engherzigsten Anschauungen geltend und traten nicht selten verletzend zu Tage. Das musste unter andern der Componist Lulli erfahren, obwohl er ein Günstling Ludwig's war. Lulli strebte in seinem Ehrgeiz nach einer Stelle als Secretär des Königs. Das war allerdings ein hohes Amt, und als seine Absicht bekannt wurde, erregte sie unter den andern Secretären den höchsten Unwillen. Sie protestirten gegen die Zulassung des Mannes, und der Minister Louvois fuhr Lulli mit heftigen Worten an. Wie es ihm einfallen könne, fragte er ihn, nach einem ehrenvollen Amte zu streben, da er doch keine andere Empfehlung und keinen andern Dienst aufweisen könne, als dass er den König zum Lachen gebracht habe? Lulli war nicht so leicht einzuschüchtern und antwortete dem mächtigen Minister: »Wenn Sie das fertig brächten, thäten Sie es auch!« und bekräftigte das kühne Wort mit einem derben Fluch. Gestützt durch des Königs Wohlwollen setzte er seinen Willen richtig durch; er erhielt die Stelle eines Secretärs und feierte seine Ernennung durch ein glänzendes Fest sowie die Aufführung einer seiner Opern,

wozu er alle seine bisherigen Widersacher und nunmehrigen Collegen einlud. Nun finden wir allerdings den Widerstand gegen Lulli's thörichte Eitelkeit vollständig gerechtfertigt, denn ein tüchtiger Componist, der sich zugleich als übermüthiger Schauspieler erweist, ist darum noch lange kein brauchbarer Beamter. Allein die Empörung, welche sich der Gemüther damals bemächtigte, hatte ihren Grund weniger in dieser Ueberlegung als im Hochmuth, mit dem man auf die verächtliche Thätigkeit eines Gauklers und Komödianten herabblickte. Fast gleichzeitig spielte sich ein ähnlicher Fall ab, in welchem die Engherzigkeit der Bureaukratie sich noch deutlicher offenbarte. Philippe Quinault (1635—1688) lebte in Paris als Advocat, galt als tüchtiger Geschäftsmann, war wohlhabend, unabhängig, und man rühmte sein weltmännisches Benehmen. Aber Quinault schrieb in seinen Mussestunden Tragödien und Lustspiele für die Bühne, und darum erregte es in gewissen Kreisen den grössten Unwillen, als er die Stelle eines Auditeurs in der Rechnungskammer kaufte. Die Kammer protestirte energisch gegen den Eindringling, und es kostete längere Zeit, bis der Widerstand gebrochen war. Noch mehr. Der Advocat Dancourt musste auf seine Stelle Verzicht leisten, als er eine Schauspielerin heirathete, und es blieb ihm nichts übrig, als selbst zur Bühne zu gehen, für die er später ein Reihe gern gesehener Lustspiele schrieb.

Man kann vom Theater nicht reden ohne auch der Censur zu gedenken, die ja in manchen Zeiten sehr entschieden in die Geschichte der dramatischen Literatur eingegriffen hat. Im 17. Jahrhundert gab es allerdings für die Bühne keine eigentliche Censurbehörde. So streng man gelegentlich gegen missliebige Bücher vorging, so nachsichtig war man in der Regel gegen alles, was auf der Scene sich abspielte. Allerdings besassen die

Minister und die Polizei eine discretionäre Gewalt über alles, was mit dem Theater zusammen hing, und eine italienische Truppe wurde eines Tags kurzer Hand ausgewiesen, weil man in einem ihrer Witzworte eine Beleidigung der Frau von Maintenon gesehen hatte. Wir wissen auch, welche Hindernisse »Tartuffe« fand, und dass Molière seinen »Don Juan« nach wenig Vorstellungen vom Repertoire seines Theaters zurückziehen musste. Ebenso konnte der Lustspieldichter Boursault von der Einmischung der Polizei erzählen *. Im Ganzen aber lässt sich nicht verkennen, dass die Bühne sich einer grossen Freiheit erfreute. Obwohl man damals unter der Herrschaft Ludwig's XIV. stand, bewegten sich die Dichter und Schauspieler freier als in späterer Zeit. Auf der Insel St. Helena erklärte Napoleon, dass er niemals die Aufführung eines Stücks wie Tartuffe bewilligt haben würde; und wenn man an die heftigen Ausfälle Molière's gegen Hof, Adel und Richterstand denkt, welche alle ungeahndet blieben, wenn man die »Plaideurs«, jene schneidige Satire gegen die französischen Gerichtshöfe liest, so erstaunt man über den Spielraum, welcher den Dichtern gelassen war. Die eigentliche Theatercensur wurde erst 1701 dem Polizeilieutenant von Paris übertragen, und ein Theatercensor im folgenden Jahre ernannt, als sich die Herzogin von Orléans über ein ihrer Ansicht nach unsittliches Stück beschwerte. Auch im 18. Jahrhundert blieb die Censur mehr Sittenpolizei, als dass sie sich von politischen Bedenken hätte leiten lassen; strotzen doch die Schauspiele des vorigen Jahrhunderts von den kühnsten Aussprüchen gegen das Königthum und die Kirche [49].

Man kann sich, wie wir sehen, mit Hilfe der verschiedenen Ueberlieferungen und Schilderungen die Einrichtung

* S. den folgenden Abschnitt: Die Rivalen Molière's.

der alten Bühne mit ziemlicher Genauigkeit vorstellen. Viel schwieriger aber wird es, wenn man darauf ausgeht, sich das Wesentlichste, das Spiel selbst und die Art der früheren Schauspielkunst klar zu machen. Denn auch in dieser Kunst haben sich bedeutende Wandlungen ergeben. Man hatte vor zweihundert Jahren andere Ideen über Vortrag und Spiel. Wir wissen z. B., dass in der Tragödie die getragene Declamation vorherrschte, dass die Künstler stark auftrugen, und der Ton ihrer Rede von dem des Alltagslebens sich völlig unterschied. Noch heute spricht der Schauspieler in Frankreich eine tragische Rolle anders als ein nordischer Künstler. Der Alexandriner begünstigt durch seinen Bau die Monotonie und den Gleichklang, den zu vermeiden daher der französische Schauspieler zu allerlei Hilfsmitteln greift. Er lässt den vollen Vers dahin rollen, ohne gerade jede Nuance desselben zu beachten und seinem Vortrag anzupassen; er hat mit seinem Publicum die Freude am Wohlklang, und die sonoren Verse sollen voll und gewichtig in's Ohr klingen. Wenn sich diese Manier bei vielen Künstlern noch heute findet, so war sie in früheren Zeiten allgemein und viel stärker ausgebildet. Der Vortrag wurde in einer Tragödie fast zum Recitativ, weshalb die Schauspieler in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch besondern Werth darauf legten, recht viel Monologe in ihrer Rolle zu haben. Molière erhob sich gegen diese Vortragsweise. Wie er in seinen Dichtungen nach Wahrheit und Natürlichkeit strebte, so auch in seinem Spiel. Alles was gespreizt und unwahr erschien, verletzte ihn, und so versuchte er auch eine Reform auf dem Gebiet der Diction. In seinem »Impromptu de Versailles« ahmte er die übertriebene Weise der Schauspieler des Hôtel de Bourgogne nach, die den letzten Vers einer jeden Rede hinausschrieen, weil sie damit stürmischen Beifall errangen. Molière spottete über die Verkehrtheit solchen Spiels, das einem König, selbst in einfachen Scenen,

wo er sich nur mit seinen Vertrauten unterhält, einen »ton de démoniaque« gebe. So lange Molière in der Provinz umhergezogen war, hatte er auf grössere Einfachheit des Vortrags dringen können; als er aber nach Paris zurückkehrte und seine Anschauungen auch dort geltend machen wollte, stiess er auf entschiedenen Widerstand. Der natürliche Ton der Rede, den er auch in der Tragödie anschlug, wurde ihm nicht allein von seinen Neidern, sondern auch von dem an eine andere Manier gewöhnten Publicum als Unvermögen angerechnet. Man betrachtete ihn als einen Schauspieler, der aus der Provinz komme und die Kunst des vollendeten Vortrags nicht kenne. Darum missfiel Molière in den Tragödien, in welchen er auftrat, wie z. B. in seinem »Don Garcie« oder in Corneille's »Pompée«, in welchem er die Rolle des Cäsar übernommen hatte. Despois macht in seiner Ausgabe Molière's (II. p. 223 u. 226) darauf aufmerksam, dass der Dichter im November des Jahres 1663 sein Schauspiel »Don Garcie« noch einmal dem Publicum vorführte, und als Nachspiel das »Impromptu de Versailles« gab. Er sieht in dieser Zusammenstellung einen Protest gegen das falsche Urtheil des Publicums. Molière habe in »Don Garcie« seine Kunst zeigen und in dem darauf folgenden Stück das Publicum über die eigentliche Kunst des Vortrags belehren wollen. Allein er drang als tragischer Schauspieler nicht durch, und unter den vielen Anfeindungen, welchen Molière ausgesetzt war, waren die Angriffe gegen seine tragische Kunst nicht die mindest heftigen. Als Entgegnung auf das »Impromptu de Versailles« erschien, wie schon erzählt worden ist, das »Impromptu de l'hôtel de Condé« aus der Feder Montfleury's, der seinen Vater, einen Schauspieler des Hôtel de Bourgogne, an Molière rächen wollte. »So oft Molière im Palais Royal spielt«, heisst es darin, »lacht man über ihn in der Tragödie wie in der Komödie.« Dann schildert er

Molière in seiner Rolle als Cäsar und entwirft von ihm eine wahre Carricatur. Die betreffenden Verse sind bekannt, doch theilen wir sie hier mit, weil sie immerhin für die Kenntniss Molière's wichtig sind. In der 4. Scene heisst es:

Er kommt heraus, die Nase in der Luft,
Mit krummen Beinen, vorgestreckter Schulter.
Auf der verschobenen Perrücke trägt er
Mehr Lorbeer selbst als ein westfäl'scher Schinken.
Nachlässig stützt die Hand er auf die Hüfte,
Und trägt den Kopf wie ein bepacktes Maulthier.
Dann sagt er, starren Auges, seine Rolle
Und trennt die Worte durch ein ewig Schluchzen.

Das Schluchzen, welches Montfleury hier erwähnt, wird auch von anderer Seite als ein Fehler Molière's bestätigt. Die Tochter des Schauspielers Du Croisy, Mme. Poisson, sagt ähnliches in ihrem schon erwähnten Aufsatz über die französischen Schauspiele: »Die Natur, welche ihn mit so grossen geistigen Gaben ausgerüstet hatte, versagte ihm das Aeussere, das im Theater und besonders für die Tragödie so wichtig ist; er hatte eine dumpfe und wenig biegsame Stimme und sein Vortrag war oft überstürzt, so dass er in dieser Hinsicht den Schauspielern des Hôtel de Bourgogne nicht gleich kam. Er erkannte das auch selbst und beschränkte sich auf ein Gebiet, auf dem diese Fehler weniger störten. Aber selbst hier Erfolg zu haben, kostete ihn viele Mühe. Die Anstrengungen, welche er machte, um seine Worte nicht zu überstürzen, sondern scharf zu gliedern, verursachten bei ihm ein Schluchzen, das er bis zu seinem Tod behalten hat, und das er bei besonderen Gelegenheiten sogar gut zu verwerthen verstand. Um seiner Stimme mehr Klang

zu geben, gebrauchte er gewisse, bis dahin nicht übliche Töne, und man beschuldigte ihn deshalb anfangs der Affectation, gewöhnte sich jedoch späterhin an seine Manier.« Die angeführten Stellen beweisen übrigens keineswegs, dass Molière in der Tragödie wirklich unzulänglich gewesen ist. Ein Mann, der die Rolle des Alceste im »Misanthrope« mit so grossem Erfolge spielte, kann doch auch in andern ernsten Partien nicht gerade schlecht gewesen sein, und wenn er als Cäsar gar so lächerlich gewesen wäre, hätte man wohl kaum ein Portrait von ihm, das ihn in dieser Rolle darstellt. Allein die Macht der Tradition ist überall gross. Molière galt nun einmal als ein Meister des Lustspiels, und so glaubte man nicht an sein Talent in der Tragödie. Alceste wurde einfach als eine Lustspielrolle erklärt, um jeden Widerspruch zu beseitigen. Andererseits mag die Erinnerung an die Erfolge Molière's in der Posse der Wirkung seines Spiels in tragischen Stücken allerdings Abbruch gethan haben; mancher Laut, mancher Tonfall brachte in einer ernsten Scene dem Zuschauer die Erinnerung an einen überwältigenden Auftritt in irgend einer Posse plötzlich vor die Seele. Und so hatte Molière im Grunde Recht, dass er schliesslich auf tragische Rollen verzichtete. Sein Streben, in der Tragödie einen natürlichen Ton einzuführen, blieb deshalb nicht minder richtig. Seine reformatorischen Ideen kamen freilich erst viel später zur Anerkennung. War aber sein Ruhm als tragischer Schauspieler bestritten, so einigten sich alle Stimmen im Lobe des unübertroffenen Komikers. »Er gefiel nicht allein in den Rollen des Mascarille und Sganarelle«, sagt Mme. Poisson, »er glänzte auch in den feinen komischen Rollen, wie z. B. als Arnolphe, Orgon, Harpagon; dann riss er durch die Wahrheit der Empfindung, die Klarheit des Ausdrucks und seine vollendete Kunst die Zuschauer so hin, dass

sie den Künstler von dem Menschen, den er darstellte, nicht mehr unterschieden.«

Wir haben bisher nur die Aufführungen in der Stadt, im öffentlichen Theater, betrachtet. Bei dem Einfluss, den der Hof auf den Geschmack und die Haltung der Literatur damals ausübte, dürfen wir aber auch die Aufführungen nicht übersehen, welche bei den grossen Hoffesten einen wichtigen Platz einnahmen und einen ganz eigenthümlichen, von den gewöhnlichen Vorstellungen unterschiedenen Charakter trugen. Bei den glänzenden Festlichkeiten, welche König Ludwig veranstaltete, wollte er sich und seine Umgebung in eine märchenhafte Vorzeit versetzen, in der Ritterthum und Frauendienst in idealer Verklärung erschienen, und gütige Feen mit bösen Zauberern um die Herrschaft der Welt stritten. Entsprechend diesen glänzenden, aber trotz alles Aufwands etwas nüchternen Spielen, erschien ein grosser Theil der Gesellschaft in phantastischer Tracht aufgeputzt. Allegorisch-mythologische Aufzüge wechselten mit Turnieren und Feuerwerken, bei welchen verzauberte Paläste und Wundergärten auftauchten und versanken. Aehnlichen Charakter mussten auch die scenischen Spiele in ihrer äusseren Ausstattung tragen. Wir besitzen noch die genaue Schilderung mehrerer dieser Feste, und aus einer derselben können wir ersehen, in welcher Weise im August des Jahres 1674 Racine's »Iphigénie« vor dem König und seinem Hofe zur Darstellung gebracht wurde. Die Bühne war am Ende der Allee errichtet, welche zur grossen Orangerie führte. Die Decoration zeigte einen langen Laubgang mit Bassins von weissem Marmor, vergoldeten Tritonen und Springbrunnen. Zwischen den einzelnen Baumgruppen sah man kokett aufgebaute Grotten,

und der ganze Schauplatz war ausserdem mit grossen Porzellanvasen voll der prächtigsten Blumen geschmückt. Im Hintergrund der Bühne erhoben sich die Zelte des Griechenlagers, und wie einst die Athener von ihren Sitzen im Theater über die Scene hinaus ihren Blick auf die Berge und die weite Landschaft umher schweifen lassen konnten, so sah man in Versailles über die Zelte hinaus in die Allee der Orangerie, welche durch einen grossen Marmorporticus abgeschlossen wurde. Das Ganze strahlte in einem Meer von Licht, denn zwischen den Bäumen standen auf vergoldeten zierlichen Postamenten grosse Candelaber, deren Kerzen den Schauplatz mit ihrem milden Schein erhellten. In solcher Umgebung erschienen die Helden Racine's, Agamemnon und Achilles, im französischen Hofcostüm mit der Perrücke, den kleinen Hut unter dem Arme und den Degen an der Seite. Sie zeigten eine künstliche Welt, die in sich harmonisch gestimmt war, wenn sie auch kaum etwas von dem alten Griechenthum bewahrte. Die stilgerechte französische Tragödie fand hier ihre entsprechende Ausstattung, und nur wenn man sie in dieser vom historischen Boden losgelösten Form betrachtet, kann man sie ihrem Wesen nach vollkommen würdigen.

Das Lustspiel verlangt seiner Natur nach keine so feierliche Scenerie, und doch finden wir es mit ähnlicher Ausstattung, sobald es berufen war, die Festlichkeiten des Hofs zu verschönern. Ein Beispiel mag auch hier genügen. Im Juli 1668 hatte König Ludwig seinen Hof zu mehrtägigen Festlichkeiten nach Versailles geladen. Am Abend des ersten Tags begannen dieselben mit einem Rundgange durch den grossen Park, dessen neue Anlagen und Wasserwerke man bewunderte. Man gelangte endlich zu einem schattigen Platz, auf welchen fünf Alleen mündeten. Aus einem grossen wassergefüllten Bassin

ragten daselbst fünf Tafeln hervor, welche mit Erfrischungen der verschiedensten Art bedeckt waren, während in der Mitte ein Triton einen mächtigen Wasserstrahl dreissig Fuss hoch in die Luft sandte und Kühlung verbreitete. Nachdem sich die Gäste dort erfrischt hatten, ging es weiter zum Theater. Auch dieses war im Park aufgeschlagen, wobei der Maschinist Vigarani seine Kunst erwiesen hatte. Er hatte einen wahren Saal geschaffen, der nach aussen hin mit grünen Zweigen bedeckt, im Innern aber mit kostbaren Teppichen und Tüchern ausgeschmückt war und von zwei und dreissig Kronleuchtern mit je zehn Wachskerzen erhellt wurde. Der Zuschauerraum, der amphitheatralisch emporstieg, fasste zwölfhundert Personen und war von einem breiten Rundgang umgeben. Die Bühne selbst war eingerahmt durch jonische, von Zweigen und goldenen Weinreben umrankte Säulen, zwischen welchen auf der einen Seite die Statue des Friedens, auf der andern die des Sieges sich befand. Der König nahm in der Mitte des Saales Platz, und als der Vorhang sich erhob, bot die Bühne einen feenhaften Anblick; man sah einen zauberhaften Garten, der im Geschmack der Zeit mit Säulen und Terrassen architektonisch geschmückt war. Auf allen Seiten erhoben sich reiche Blumenvasen, plätschernde Springbrunnen, luden lauschige Lauben zur Ruhe ein. Grosse Schalen, die auf der Bühne standen, waren mit Orangen und andern Früchten gefüllt, die alsbald an das Publicum vertheilt wurden. Gleichzeitig gab man gedruckte Programme aus, welche den Gang des Ballets und der Pantomimen, den Inhalt des Lustspiels, sowie den Text der Lieder enthielten, die gesungen werden sollten. Dann erst begann mit einer Schäferscene das eigentliche Spiel, in welchem die drei Acte des »George Dandin« eingeschoben waren [50].

Bei einem solchen Fest vereinigte sich Glanz und Reichthum mit allem, was eine raffinirte höfische Kunst ersinnen konnte, zu einem Ganzen, das wohl geeignet war, die Sinne der Zuschauer zu bestricken. Die eigentlichen dramatischen Spiele bildeten, wie man sieht, nur einen Theil dieser Feste, und man verlangte von denselben weniger wahrheitsgetreues Leben als vielmehr eine Folge von Scenen, die sich in den gegebenen Rahmen harmonisch einfügten. Dies erklärt denn auch Dichtungen wie Molière's »Mélicerte« und »Le Sicilien« oder bunte Possen wie dessen »Bourgeois Gentilhomme«. Allerdings wurden auch ernste Stücke bei solchen Gelegenheiten geboten, wie ja die drei ersten Acte des »Tartuffe« zuerst in Versailles zur Aufführung kamen; doch geschah dies meistens nur dann, wenn eine ganze Reihe von Festtagen aufeinander folgte und eine gewisse Abwechslung erheischte.





11. Die Rivalen Molière's.

Wir haben bisher unser Augenmerk fast ausschliesslich auf Molière gerichtet, ihn in seinem Leben, seiner Kunst und seinem dichterischen Schaffen verfolgt. Doch es hiesse den richtigen Maasstab verlieren, wollten wir bei der Beurtheilung selbst des grössten Mannes die Thätigkeit der mitstrebenden Zeitgenossen ausser Acht lassen. Denn kein Mensch steht so hoch, dass er ausserhalb des Zusammenhangs mit den andern Menschen seinen Platz finden könnte. Ein jeder ist durch tausend Fäden mit dem feinen Gewebe der Gesellschaft verknüpft, in der er geboren ist. Wir haben darum schon an früherer Stelle die literarischen und politischen Verhältnisse Frankreich's betrachtet, wie sie sich in den ersten Jahren der Regierungszeit Ludwig's XIV. gestalteten, und die geistigen Strömungen, sowie die Wandlungen des Geschmacks in jener Epoche, insbesondere aber die Entwicklung der dramatischen Poesie beleuchtet.

Wir müssen nun auch die Männer kennen lernen, welche gleichzeitig mit Molière auf dem Gebiet der komischen Muse thätig waren; denn dass er nicht allein auf diesem Felde arbeiten konnte, ist klar. Auch der genialste Dichter findet die richtige Form und die Meister-

schaft des Ausdrucks nur, wenn eine Reihe strebsamer und talentvoller Männer ihm vorgearbeitet haben. Die grossen Meister haben gewissermassen ihre ganze Epoche als Mitarbeiter an ihren Werken; sie stehen inmitten einer Gruppe gleichstrebender Menschen; sie haben Vorläufer, die ihnen die Wege bahnen, sowie Bewunderer und Schüler, die ihrer Anregung folgen.

Auch Molière stand nicht allein, obwoh er seine zeitgenössischen Rivalen hoch überragte. Den Abstand zwischen diesen und ihm richtig ermessen zu können, müssen wir die ersteren wenigstens übersichtlich kennen lernen.

Im zweiten Band seines schon erwähnten Werks über das französische Theater gibt Chapuzeau die Liste der damals lebenden dramatischen Dichter, die er gute Lust hat, als unsterbliche Dichter zu proclamiren. Er nennt zunächst Boursault, Boyer, Pierre Corneille und dessen Bruder Thomas, Gilbert, Montfleury, Quinault, Racine und einen Anonymus D. V., mit welchen Buchstaben er wohl Donneau de Vizé bezeichnet. Molière konnte er nicht mehr anführen, da der Dichter ein Jahr zuvor gestorben war.

Chapuzeau's Liste, in der sich mancher, heute kaum bekannte Name befindet, zeigt, dass die Tragödie glänzender vertreten war als das Lustspiel; denn unter den tragischen Dichtern nennt er Pierre Corneille und Racine. Zudem genossen damals Thomas Corneille und Quinault fast gleiches Ansehen, ja in der Gunst des grossen Publicums standen sie höher als die erstgenannten. Auch Gilbert und der Abbé Boyer erfreuten sich des Rufs grosser tragischer Poeten; rühmt doch Chapuzeau die feurigen Verse und die tiefen Gedanken des Abbé (»tout feu dans ses vers, tout esprit dans ses pensées«). Für das Lustspiel arbeiteten Boursault, Montfleury, de Vizé, aber auch

Thomas Corneille und Quinault. Neben diesen Männern, welche Chapuzeau in seiner Liste aufgezählt hat, können wir noch einige andere nennen, zunächst den seinigen, sowie die Dichter Poisson und Brécourt. Die einfache Erwähnung dieser Namen genügt, um uns zu zeigen, dass Molière auf einsamer Höhe stand. Um so auffallender ist es, dass die Zeitgenossen diesen Unterschied kaum bemerkten. Sie verloren den richtigen Maasstab, weil ihnen die Aehnlichkeit, die Molière mit den andern Lustspieldichtern hatte, stärker in die Augen fiel. Gewiss, man sieht auf den ersten Blick, dass Molière's Dichtungen und die Werke der andern ebengenannten Poeten Erzeugnisse einer und derselben Zeit, Kinder desselben Geschmacks sind. Allein die Aehnlichkeit liegt fast ausschliesslich in der Form, und das Genie, das diese Form zu beleben verstand, war eben doch nur dem einzigen Molière verliehen. An dramatischer Begabung und satirischer Kraft stand ihm zwar Racine gleich, der sich aber nur einmal mit den »Plaideurs« im Lustspiel versuchte; ob er aber neben seiner Menschenkenntniss und seinem beissenden Witz auch Humor genug hatte, um ein wahrhaftes Lustspiel wirksam zu gestalten, das bleibe dahingestellt.

Bei der Betrachtung der Lustspieldichter, welche neben Molière thätig waren, unterscheiden wir zwei Gruppen. Zu der ersten rechnen wir jene, welche die Bühne in der Zeit beherrschten, während welcher Molière in der Provinz umherzog und seines Talents selbst noch nicht klar bewusst war. In dem Zeitraum vom Jahr 1650—1660 finden wir die Dichter Cyrano Bergerac, Boisrobert und Quinault. Scarron, Du Ryer u. a., deren Werke ihrem ganzem Charakter nach in die Zeit Ludwig's XIII. und der Regentschaft gehören, dürfen wir hier übergehen, obgleich sie damals noch thätig waren. Cyrano Bergerac (1620—1655)

trat auf anderen Gebieten in bewusste Opposition gegen die Richtung seiner Zeit, im Theater aber bewies er wenig Originalität. Wir haben hier nur von seinem Lustspiel »Le Pédant joué« zu reden. Dasselbe soll er schon auf der Schule verfasst und als Satire gegen den Director derselben geschrieben haben. Wir wissen, dass er mit Molière gleichzeitig ein Schüler Gassendi's war. Später aber führte ihn ein stürmisches Leben, während er in der königlichen Leibgarde diente, weit ab von den Bahnen, die Molière wandelte. Gedruckt erschien seine Posse erst im Jahr 1654, und die Hauptfiguren seines Stücks, der Pedant, der Renommist und der durchtriebene Diener waren der italienischen Stegreifkomödie entnommen. Die Posse ist für uns von Interesse, weil Molière später manches aus ihr entlehnt hat. So ist z. B. die komische Scene der »Fourberies de Scapin« (II. 11), in welcher Scapin dem alten Géronte das Märchen aufbindet, sein Sohn sei von türkischen Seeräubern entführt und müsse mit fünfhundert Ecus ausgelöst werden, fast wörtlich dem »Pédant joué« entnommen. Ebenso entspricht die Intrigue in »l'Amour médecin« der Schluss-Scene in Cyrano's Posse. Cyrano hat sich ferner erlaubt, einen Bauer mit seinem Patois auf die Bühne zu bringen, und seine Neuerung wurde auch von Molière nachgeahmt. Doch kann man nicht sagen, dass Cyrano von Einfluss auf diesen letzteren und auf die Entwicklung der dramatischen Literatur überhaupt gewesen wäre. Auch die beiden andern schon genannten Dichter, der Abbé Boisrobert und Quinault, können diesen Anspruch nicht erheben.

Boisrobert's Glanzzeit, — wenn man von einer solchen bei einem Mann reden kann, der nur vom Sonnenschein fremder Gunst beleuchtet ward, — war ohnehin längst vorüber; er hatte seine Hauptrolle zur Zeit Richelieu's gespielt, war dessen Vertrauter gewesen und hatte es

verstanden, die oft trübe Laune des kränklichen und durch die politischen Kämpfe verstimmten Cardinals durch seine Spässe und witzigen Einfälle zu verscheuchen. Schöngeist und Lebemann, war der Abbé Boisrobert wie eine Art Hofnarr im Hause Richelieu's gewesen, hatte seine Stellung aber nie missbraucht. Er stürzte, da er sich die Ungnade des Königs zuzog, und bemühte sich vergebens, in den letzten Jahren seines Lebens seine frühere Stellung in der literarischen Welt wieder zu erlangen. Von jeher hatte er sich mit Poesie abgegeben und er wäre kein rechter Diener Richelieu's gewesen, wenn er nicht auch für das Theater gearbeitet hätte. Aber ohne Phantasie und Originalität, hatte er sich die Arbeit leicht gemacht, meistens fremde, gewöhnlich spanische oder italienische Stücke bearbeitet, und in seinen Tragikomödien und Lustspielen die herkömmlichen Verwicklungen nach der Schablone der Zeit abgesponnen. Entführungen, Verkleidungen und daraus entstehende Irrthümer bilden den Inhalt seiner zahlreichen dramatischen Werke. Er starb 1662 und unter den Stücken seiner letzten Jahre finden sich auch vier Lustspiele, von welchen jedoch keines durch einen bemerkenswerthen Zug hervortritt. Der Mann, dem im geselligen Umgang Witz und Komik so reichlich zu Gebote standen, war flach und langweilig in seinen Lustspielen.

Grössere Bedeutung als Boisrobert hatte immerhin Philippe Quinault, dessen Tragödien wir in einem früheren Abschnitt schon besprochen haben.

Eines Bäckers Sohn und zu Paris geboren, begeisterte sich Quinault, im Umgang mit Tristan, für die dramatische Poesie. Tristan, der Dichter der »Mariamne«, hatte mit dieser Tragödie im Jahre 1636 einen ähnlichen Erfolg errungen wie Corneille mit dem »Cid«, und er förderte nun seinen jungen Freund nach Kräften. Schon in seinem 18. Jahre liess Quinault ein Lustspiel »Les Rivales« aufführen; da

dasselbe aber nur die Bearbeitung eines Stücks von Rotrou war, der selbst wieder ein spanisches Stück benutzt hatte, so ist dieser erste dramatische Versuch Quinault's für die Kenntniss seines dichterischen Charakters ohne Werth. Quinault wurde Advocat, machte glänzende Geschäfte und erwarb sich ein ansehnliches Vermögen. Obwohl er nicht darauf angewiesen war, vom Ertrag seiner dramatischen Werke zu leben, war er doch in der ersten Zeit sehr fruchtbar. Neben vierzehn Tragödien und Tragikomödien verfasste er vier Lustspiele, und diese letzteren kommen hier für uns allein in Betracht. Ja es sind eigentlich nur zwei, die unsere Aufmerksamkeit erregen, »L'Amant indiscret ou le maitre étourdi« und »La Mère coquette«. Das erstere erinnert an den »Etourdi« Molière's. Es erschien kurze Zeit nachdem Molière sein Stück in Lyon hatte aufführen lassen. Man braucht darum noch nicht an ein Plagiat zu denken, sondern kann annehmen, dass beide Dichter, ohne von einander zu wissen, aus einer und derselben Quelle geschöpft haben.

Quinault's bestes Lustspiel, das einzige, das sich auf dem Repertoire des französischen Theaters erhalten hat, »la Mère coquette ou les Amants brouillés«, unterscheidet sich in seiner ganzen Haltung wesentlich von den früheren Arbeiten des Dichters. Der Stoff freilich ist unglücklich gewählt; die Hauptfigur des Stücks ist eine Mutter, die auf ihre Tochter eifersüchtig ist und ihr den Geliebten abspenstig machen will. Mme. Ismène hält sich für verwitwet, da ihr Mann seit einer Reihe von Jahren verschollen ist. Seeräuber, in deren Hände er gefallen, haben ihn in die Sclaverei verkauft. Ismène sucht ein falsches Zeugniss zu erlangen, das seinen Tod bestätige, weil sie eine zweite Heirath eingehen will. Als ihren Zukünftigen hat sie den Verlobten ihrer Tochter ausersehen und beginnt mit Hilfe ihrer Zofe eine Reihe von Intriguen,

um das Liebespaar zu trennen. Am Schluss aber kommt der todtgeglaubte Gatte zurück und das Glück der jungen Leute wird gesichert. Quinault bemühte sich zwar die widerliche Situation zu mildern, allein das Stück macht doch einen peinlichen Eindruck. Uns interessirt zunächst der moderne Ton, den Quinault darin anschlägt, denn er beweist damit, welche Anregung er Molière verdankte. Unselbstständige Menschen folgen immer fremdem Impuls und zumeist der Strömung, welche jeweilig die Oberhand hat. Dass Quinault in Molière's Fahrwasser gerieth, ist ein Beweis mehr für die Herrschaft, die dieser letztere ausübte. Das Datum erklärt hier viel. Quinault's Lustspiel stammt aus dem Jahr 1664, in dem Molière seinen Tartuffe zur Aufführung brachte, nachdem er in den »Précieuses«, der »École des maris« und der »École des femmes« das moderne Lustspiel begründet hatte. Nach solchem Vorbild verliess auch Quinault die Manier der spanischen und italienischen Komödie und versuchte ein Bild der französischen Gesellschaft seiner Zeit zu geben. Wie Molière führte auch er den lächerlichen Marquis in seinem Stück ein. So lässt er (I. 3.) einen jungen Gecken sagen:

Du thust mir herzlich leid, mein guter Vetter!
Du willst wahrhaftig Leute meines Schlags,
Die jungen Adligen vernünftig machen?
Du kennst die Welt, den Hof nicht, wenn du glaubst,
Man könne jung sein und Marquis — und klug!
Wenn man nicht thut, wie es die Mode heischt,
Wird man verlacht; und man verliert an Anseh'n,
Wenn man nicht grosse Gesten macht, mit Armen
Und Händen ficht, um ja bemerkt zu werden.
Vernünftig sein, ist nicht mehr in der Mode,
Und zierlich plaudern gilt jetzt als das Höchste.

Das nennt man heute Geist, Geschicklichkeit,
Das Merkmal eines Mannes von Geburt.

Das eine Beispiel genügt, um zu zeigen, welch' eine Kluft Quinault von Molière trennte.

Was jener als Charakterzeichnung bot, ging nicht über die Allgemeinheiten hinaus, während Molière jeder seiner Figuren die Wahrheit eines Portraits gab, und sie, ausgestattet mit einer Fülle von individuellen Zügen, greifbar lebendig vor uns hinstellte.

Quinault's Ruhm stieg trotzdem hoch, auch in der literarischen Welt. Die Akademie, die es verschmähte, sich selbst durch die Wahl Molière's zu ehren, berief Quinault im Jahr 1670 in ihre Mitte, lang bevor sie Boileau, La Fontaine und Racine ihrer Wahl für würdig erachtete. Eine Zeitlang entsagte Quinault jeder Thätigkeit für die Bühne. Er heirathete eine reiche fromme Witwe, die ihm jede Arbeit für das Theater als sündhaft vorstellte. In ähnlicher Weise wusste bald auch Madame Racine ihren Gatten zu beeinflussen. Beide Männer wurden erst nach einigen Jahren wieder zur dramatischen Poesie zurückgeführt. Racine schrieb auf den Wunsch der Marquise de Maintenon seine beiden biblischen Schauspiele für die jungen Damen in Saint-Cyr, und Quinault verfasste im Auftrag des Königs über ein Dutzend Operntexte, welche Lulli in Musik zu setzen hatte. Die Leichtigkeit und Anmuth der Verse in diesen Dichtungen gefielen ausserordentlich, und Quinault erwarb mit seinen Opern noch grösseren Ruhm als mit seinen früheren Werken.

Als Gegner ist er gegen Molière niemals aufgetreten. Ein andrer Lustspieldichter, Edme Boursault, wagte dagegen allen Ernstes mit Molière um die Palme zu ringen. Boursault (1636—1701) stammte aus der Champagne, und hatte in seinem Wesen etwas von der Harmlosigkeit,

welche seinen Landsmann La Fontaine kennzeichnete. Seine Erziehung wurde sehr vernachlässigt. Erst im Jahr 1651 kam er nach Paris in eine Schule, wo er manches nachholte, was er versäumt hatte. Ernstliche Studien aber hat er nie gemacht, und das Theater lockte ihn frühzeitig an. Schon in seinem fünfzehnten Jahr schrieb er ein Lustspiel, und bald darauf wurde er Secretär der Herzogin von Angoulême, in deren Diensten er lange Jahre blieb. So fand er Zutritt in die vornehme Gesellschaft. Ein launiger Brief, in dem er um's Jahr 1661 seiner Gebieterin die Abenteuer einer kleinen Reise erzählte, fand Beifall. Der damaligen Sitte entsprechend, ging das Schreiben von Hand zu Hand. Auch der König nahm Einsicht davon, und beauftragte Boursault, ihm wöchentlich einen Bericht nach Art der damals beliebten nur in Handschriften verbreiteten »Gazettes« zu verfassen. Die bekannteste Zeitung dieser Gattung schrieb Jean Loret für die Herzogin von Longueville. In burlesken Versen abgefasst, enthielt dieselbe alle möglichen Notizen aus der Gesellschaft, literarische und manchmal sogar politische Nachrichten, war aber dabei im höchsten Grad trivial. Boursault wollte seiner Zeitung Witz und Feinheit verleihen, und es glückte ihm, die Zufriedenheit des Königs zu erwerben, der ihn mit einem jährlichen Gehalt von zweitausend Livres belohnte. Leider erfreute sich der Dichter dieser Gunst nicht lang. Er fiel über eine harmlose Geschichte, die er eines Tags in seinem Blatt von einem Franziskanermönch erzählte. In humoristischer Weise berichtete er, wie dieser einer Stickerin bei der Arbeit zusah, darüber einschlief, und die boshafte Arbeiterin den langen Bart des heiligen Manns in ihre Stickerei mit verwebte. Erbost über die Kühnheit Boursault's, wandte sich der Franziskanerorden an die fromme Königin, und bat sie um Strafe für den Dichter. Ludwig, der seiner Gemahlin in andrer Hinsicht so viel

Anlass zur Beschwerde bot, wollte ihr in dieser Angelegenheit nicht widerstehen. Boursault interessirte ihn nicht genug. Während er später Molière gegen jeden Angriff schützte, liess er Boursault kurzer Hand fallen. Er gab Befehl, den kecken Erzähler in die Bastille zu setzen. Allerdings widerrief er die Ordre, bevor sie ausgeführt werden konnte. Allein Boursault verlor seine jährliche Pension, und die Verbreitung seines Journals bei Hof wurde untersagt. Seitdem schrieb er seine Zeitung als Privatbrief nur für einige Gönner, unter welchen sich auch Condé befand.

Zur Zeit, da Boursault noch in Gunst bei Hof stand, entspann sich jene heisse literarische Fehde um die »École des femmes«, von der wir schon früher gesprochen haben.* Auch Boursault mischte sich in den Kampf, und obwohl er durch sein Stückchen »Le portrait du peintre« bewies, dass ihm jede satirische Kraft abging, wurde er von seinem erbitterten Gegner in dem »Impromptu de Versailles« doch grausam zugerichtet.

Der Feldzug, den Molière auf so energische Weise führte, war für König Ludwig und den ganzen Hof eine pikante Unterhaltung. Wir wissen ja, dass Ludwig den Dichter selbst zur Abwehr der Feinde ermunterte. Boursault hatte sich leichtsinnig in den Streit eingelassen, wie er auch unbedacht den Zorn der Frommen durch sein Geschichtchen vom Franziskanermönch reizte, und er büsste hart für seine Uebereilung. Denn ausser Molière zog er sich noch einen zweiten, nicht minder furchtbaren Gegner zu, den kritischen Boileau, der die erste Gelegenheit benutzte, den vorwitzigen Tadler zu züchtigen. In seiner siebenten Satire entschuldigt sich Boileau, dass er seiner satirischen Laune freien Lauf lasse, denn sie allein

---

* Siehe Abschnitt V. »Molière's Heirath, Kämpfe und Stürme.« S. 154. ff.

gebe ihm das Gefühl der Kraft. Wenn er einen Dichterling schildern wolle, kämen ihm gleich tausend solcher Leute in den Sinn, und in der langen Liste derselben zählt er auch Boursault auf.

Einmal in den literarischen Kampf verwickelt, machte Boursault auch Front gegen Boileau. Er schrieb ein Lustspiel gegen diesen, wie er eins gegen Molière verfasst hatte. Schon verkündeten Maueranschläge an allen Strassenecken die bevorstehende Aufführung der »Critique des satires de M. Boileau« im Marais-Theater, als ein Verbot erfolgte. Boileau, der so viele Dichter in seinen Satiren angegriffen hatte, scheute nun selbst vor der Oeffentlichkeit zurück, und setzte es beim Parlament durch, dass den Schauspielern bei Leibesstrafe und einer Geldbusse von zweitausend Livres untersagt wurde, das genannte Stück zur Darstellung zu bringen. Es sei eine Posse, hiess es in dem betreffenden Erlass, welche die Ehre, die Person und die Werke Boileau's gefährde. Und doch hatte sich Boursault hier, wie im »Portrait du peintre« aller persönlichen Ausfälle enthalten. Boileau erwies sich jedenfalls inconsequent bei dieser Gelegenheit, denn er durfte am wenigsten in einem literarischen Streit die Hilfe der Polizei in Anspruch nehmen. Umsomehr erstaunt man über die Naivetät, mit der er einige Jahre später in der Vorrede zu seinen Satiren erklärte, dass er seine Gegner vor keinen andern Gerichtshof als den der Musen fordern werde.

Boursault gab sein Werkchen später (1670) zum Druck unter dem Titel »La Satire des satires.« Wenn aber etwas durch dasselbe bewiesen wird, so ist es der Mangel an Phantasie bei Boursault. Er benutzte die alte Form der früher gegen Molière veröffentlichten Stücke, und führte wiederum in eine Gesellschaft von Schöngeistern, mit dem Unterschied, dass sie nicht über Molière,

sondern über Boileau ihre Meinung austauschen. Das schlimmste, was sie dem letzteren vorzuwerfen wissen, besteht in einer Reihe von Sprachfehlern! Boursault theilte sich selbst eine Rolle in dem Stückchen zu, und sprach schliesslich auch das Urtheil über Boileau aus. Es lautete mild genug, denn er erkannte des Dichters Talent vollkommen an und bedauerte nur, dass er es in seinen Satiren missbrauche um seinen Nebenmenschen weh zu thun.

So stand Boursault, der im Grund friedsamer Natur war, als ein Hauptgegner Molière's und Boileau's da, und es schien, als wolle er überhaupt die neue literarische Richtung bekämpfen. Und doch war dem nicht so, da er in seinen Werken die Grundsätze der neuen Schule zur Geltung zu bringen suchte. Darum endigten auch bald die Feindseligkeiten zwischen ihm und den grossen Dichtern, und es entwickelte sich später sogar ein freundschaftliches Verhältniss zwischen ihm und Boileau. Dieser hatte das Gebiet der Satire verlassen, vielleicht mit durch den oben erwähnten Tadel Boursault's bewogen, und sich in seinen »Epitres« und der »Art Poétique« zu einem höheren Standpunkt und zu grösserer Kunst emporgeschwungen. Es vergingen viele Jahre, und Boileau hatte seinen einstigen Widersacher fast vergessen. Als er sich aber im Jahr 1687 zum Gebrauch der Bäder in Bourbon-l'Archambault aufhielt, erhielt er von Boursault, der in die Gegend kam, unerwartet einen Besuch. Die persönliche Begegnung verscheuchte auch die letzte Erinnerung an den Zwist, und die beiden Männer schieden als die besten Freunde. »Nous nous séparâmes, amis à outrance«, schrieb Boileau an Racine, und in der nächsten Ausgabe seiner Werke änderte er in der siebenten Satire die böse Stelle über den neugewonnenen Freund. Man sieht, Boursault hatte nicht umsonst in Hofkreisen gelebt und doch etwas diplomatische Kunst erlernt.

Ob er sich auch mit Molière förmlich ausgesöhnt hat, ist ungewiss. Jedenfalls stellten beide die Feindseligkeiten gegen einander ein, und wenige Jahre nach Molière's Tod widmete Boursault dem Geschiedenen einen ehrenden Nachruf. In dem Prolog, mit dem er 1678 sein Trauerspiel »La Princesse de Clèves« begleitete, liess er Melpomene darüber klagen, dass das Drama verwaist sei. Niemand finde sich, der es Corneille und Racine gleichzuthun vermöge, und Thalia sei durch Molière's Tod in Trauer versenkt. Grosse Männer seien selten, und es werde lange Zeit vergehen, bis man Molière ersetzt sehe.

Neben seinen Lustspielen schrieb Boursault auch Romane und Tragödien. Wie wenig Bedeutung er als tragischer Dichter hatte, geht aus einer Ueberlieferung zur Genüge hervor. Er hatte eine »Princesse de Clèves« und eine »Marie Stuart« verfasst, hatte aber keinen Beifall dafür geerntet. Die Schuld des Misslingens lag seiner Ansicht nach natürlich nicht an der Dichtung als solcher, sondern war eine Folge der Kühnheit, mit der er Episoden aus der modernen Geschichte auf der Bühne behandelte. Dies zu beweisen, brachte er nach einigen Jahren das erstere Stück mit veränderten Namen und einigen nothwendigen Correcturen unter dem Titel »Germanicus« wieder zur Aufführung, und hatte richtig die Genugthuung, dass es nun freundlich aufgenommen wurde. Er bedachte nicht, dass sich in diesem Sieg, den er über das Publicum davon trug, eine entschiedene Verurtheilung seiner Arbeit barg. Denn wie unwahr und verschwommen musste die Zeichnung seiner Personen sein, wenn er diese nach Belieben zu Gestalten aus der antiken Welt umwandeln konnte!

Indessen beschäftigen uns hier nur die Lustspiele Boursault's, und wir können seine andern Werke übergehen. Zu Lebzeiten Molière's schrieb er nur noch »Les frères jumeaux«, die werthlose Bearbeitung einer Plautinischen

Komödie. Bedeutenden Erfolg errang er im Jahr 1679 mit seinem Lustspiel »La comédie sans titre«, oder, wie es anfänglich hiess: »Le Mercure galant«. Der Hauptreiz dieses Stücks beruhte für das damalige Publicum darin, dass es sich in dem Redactionszimmer des »Mercure galant« abspielte. Wie die »Fâcheux« Molière's nur eine lose mit einander verbundene Folge selbstständiger Scenen, eine sogenannte Schubladenkomödie, bilden, so ist auch Boursault's Stück ohne engeren Zusammenhang und eigentliche Verwicklung. Während der fünf Aufzüge erscheinen die verschiedensten Leute der Reihe nach vor dem vermeintlichen Redacteur des »Mercure«, und bringen ihre Wünsche vor, die alle auf eine kräftige Reclame zielen. Boursault brachte den Herausgeber der damals überaus beliebten Revue, De Vizé, nicht selbst auf die Bühne, sondern liess ihn durch einen Freund vertreten. Trotzdem, und obwohl in dem Stück auch nicht das kleinste Wort des Tadels gegen den »Mercure« gesagt wurde, war De Vizé über das Unterfangen des Dichters sehr ungehalten und setzte es durch, dass die Polizei den Titel »Le Mercure galant« verbot. Heut zu Tag würde jede Zeitschrift sich darüber freuen, wenn ihre Verbreitung und ihr Einfluss von der Bühne herab constatirt würde. Allein damals dachte man anders, und Boursault nannte sein Lustspiel, wie schon gesagt, »La comédie sans titre«.

In späteren Jahren strebte er nach dem Ruf eines Weisen, verfasste nach dem Vorbild des Aesop eine Anzahl von Fabeln, und liebte es, auch in den Zeitungsbriefen, die er noch immer an seine Gönner versandte, lehrreiche Betrachtungen einzuflechten. Zuletzt kam er auf den Gedanken, den griechischen Fabeldichter auf die Bühne zu bringen, und seine zwei Lustspiele »Les fables d'Ésope ou Ésope à la ville» (1690) und »Ésope à la cour« (1701) haben ihm eine gewisse Berühmtheit verschafft. Sie gelten

als seine besten Werke und man rühmte ihn als den würdigen Nachfolger Molière's. Und doch sind auch diese beiden Lustspiele innerlich arm und ohne dramatisches Interesse, nur gemacht, um Aesop so oft als möglich eine belehrende Fabel erzählen zu lassen. Boursault hatte es nie an Muth gefehlt, und so wagte er es auch mit seinen Fabeln La Fontaine Concurrenz zu machen. Leider fehlte ihm das Genie, das den letzteren zu einer in seiner Art einzigen Erscheinung stempelte.

Wenn es nun unzweifelhaft ist, dass Boursault aus der grossen Schaar der Lustspieldichter, die neben Molière thätig waren, als der bedeutendste hervorragt, so ergibt sich, wie gross der Unterschied zwischen Molière und seinen Rivalen war. Wenn jener öfters das Interesse seines Theaters, die Ansprüche der Kasse oder den Dienst des Königs ins Auge fassen, und darüber seine Stücke in allzu grosser Eile niederschreiben musste, so arbeiteten die andern ausschliesslich für den äusseren Erfolg. Sofern sie nur Beifall ernteten und Geld verdienten, waren sie zufrieden. Diese Genugthuung ward ihnen oft und fast in gleichem Maasse zu Theil wie Molière, und darum hielten sie sich auch zu gleichem Ruhm berechtigt. Die Nachwelt, die schärfer sieht und gerechter abwägt, hat längst ihr Urtheil gesprochen. Sie weiss, dass Molière von echtem Dichtergeist beseelt war und grosse Ideen vertrat. Darum blickt sie dankbar zu ihm auf, während sie die andern vergessen hat. Auch für uns genügt es, wenn wir noch einige Namen in raschem Ueberblick anführen.

Witzig und nicht ohne Talent für die Komik war Antoine Jacob, genannt Montfleury, der Sohn des bekannten Schauspielers im Hôtel de Bourgogne. Er selbst war Advocat, schrieb aber eine Reihe von Lustspielen, die bei ihren Zeitgenossen viel Beifall fanden. Uns ist er schon durch das platte Stück, mit dem er seinen Vater an Molière

rächen wollte, bekannt. Von seinen andern Lustspielen seien noch »Les Bêtes raisonnables« (1661) erwähnt, ein einactiges Stückchen, das die Geschichte des Odysseus auf der Insel der Circe behandelt. Man sieht den Helden als Gast der Zauberin, nachdem er ihrer Beschwörung erfolgreich widerstanden hat. Noch aber sind seine Gefährten und andre in Thiere verwandelte Menschen nicht erlöst. Sie treten auf, und Circe stellt sie dem Odysseus vor. Dieser Esel war früher ein Arzt, dieses Reh die Frau eines reichen Finanzmanns, jener Löwe diente, da er noch Mensch war, als Knecht, und das Pferd dort war ein vollendeter Höfling. Odysseus legt bei Circe eine Fürbitte für die armen Geschöpfe ein, und die Zauberin verspricht, den Thieren die frühere Gestalt wiederzugeben, vorausgesetzt, dass diese in die neue Verwandlung willigen. Odysseus spricht deshalb mit den einzelnen Thieren, erhält aber von den meisten eine abschlägige Antwort. So will der Esel um keinen Preis wieder in sein Menschenthum zurück:

> Wer zweifelt noch, dass, wie die Welt heut steht,
> Es Eseln besser als den Menschen geht?

Und warum sollte er auch kein Esel sein? fragt er. Es gibt deren ja so viele; man trifft sie in der ganzen Welt, in der Stadt und auf dem Land, bei Hof, in Gesellschaften, im Theater, und Gott weiss, wo sonst noch. Auch der Löwe will nichts von seiner Erlösung wissen; als Knecht hat er früher vor jedem elenden Feigling gezittert, jetzt aber jagt er den andern Schrecken ein. Als Mensch hat er dienen und gehorchen müssen, in der Thierwelt herrscht die Freiheit. Und was den Verstand anbetrifft, dessen sich die Menschen rühmen, so sagt der Löwe verächtlich:

> Gar mancher ist ein Esel, der's nicht ahnt.

Eine ähnliche Weigerung findet Odysseus bei dem Reh und dem Pferd. Letzteres schaudert zurück bei dem Gedanken, wieder an dem verdorbenen Hof leben zu müssen. Erst als Odysseus ihm einen Orakelspruch mittheilt, dem zufolge ein gerechter heldenmüthiger König erstehen soll, willigt es gewissermassen aus Neugier ein, in seine menschliche Gestalt zurückzukehren. — Die Grundidee, die nicht übel ist, hat Montfleury einem ältern italienischen Stück entlehnt, aber die Ausführung ist herzlich unbedeutend. Mit einem neuen Lustspiel »La femme juge et parti« trat Montfleury im Jahr 1669 auf. Es war die Zeit, da der »Tartuffe« öffentlich gegeben wurde. Vergleichen lassen sich die beiden Werke nicht, was dichterischen Werth betrifft, denn Montfleury's Lustspiel geht nicht über ein heiter durchgeführtes Intriguenspiel hinaus und war zudem nicht einmal Original. Trotzdem durfte sich Montfleury schmeicheln, dem Werke Molière's ernstlich Concurrenz zu machen. Der momentane dramatische Erfolg ist bekanntlich unberechenbar.

In der Reihe der Lustspieldichter steht ferner noch Thomas Corneille, oder, wie er sich selbst gern nannte, Corneille de l'Isle, der Bruder des grossen Dichters. Obwohl nur mit mittelmässigem Talent begabt, erzielte er doch mit einigen seiner Tragödien stürmischen Beifall. Im Lustspiel aber, in dem er sich auch versuchte, war er ohne jede Kraft. Nicht bedeutender als er, war auch De Vizé, dem wir schon mehrmals begegnet sind. Dagegen war der Schauspieler Raymond Poisson, der sich in der Truppe des Hôtel de Bourgogne als Komiker hervorthat, durch die frische und lebendige Laune seiner kleinen, meist einactigen Stücke beliebt. Eine längere Lebensdauer war auch ihnen freilich nicht beschieden. Gleiches darf man von Gilbert, Hauteroche, Brécourt und Villiers sagen. Erwarben sie durch ihre unterhaltenden Stücke den Dank ihrer Zeit-

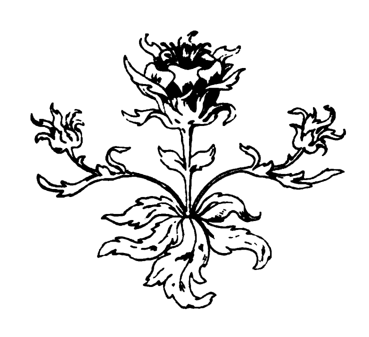
genossen, so war dies ein Verdienst, das ihnen nicht geschmälert werden soll, das ihnen aber noch keinen Anspruch auf einen Platz neben Molière gibt.

Nach dem Tode Molière's erkannte man erst den Werth des Mannes, den man verloren hatte. Eine erschreckende Oede offenbarte sich bald auf dem Gebiet der Lustspieldichtung. Wie überall, trat auch hier Unfruchtbarkeit und geistige Abspannung zu Tage. In den letzten Jahren des siebzehnten und im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts konnte man neben Boursault höchstens noch Dancourt nennen, wenn man von Lustspieldichtern reden wollte, die auch nur ein wenig das Niveau der Mittelmässigkeit überragen. Dancourt's Stücke, deren es mehr als fünfzig gibt, waren freilich zum Theil kaum mehr als Gelegenheitsstücke, und obgleich seine kleinen Lustspiele in lebhaftem Dialog geführt sind und durch ihre Heiterkeit gefallen, so machen sie doch nirgends den Anspruch auf Kunstwerth oder poetischen Gehalt. Ein ganzes Menschenalter verstrich, bevor wieder ein Talent für das Lustspiel erstand. Jean François Regnard (1656—1710) war der erste, der ernstlich versuchte, in die Fusstapfen seines grossen Vorgängers zu treten. Wenn er auch Molière nicht erreichte, so war doch sein Streben schon aller Ehre werth. Es ist hier nicht der Platz, Regnard's abenteuerliches Leben ausführlich zu erzählen. Als der einzige Sohn wohlhabender Eltern zu Paris geboren, führte er nach dem Tod seines Vaters ein lockeres Leben, ging, von Reiselust getrieben, nach Italien und gerieth auf der Heimfahrt sammt seiner Geliebten in die Hände von Corsaren. Lange Jahre verlebte er in harter Sclaverei, bis es ihm gelang, Nachricht nach Frankreich zu senden und Lösegeld für sich und die Geliebte zu erhalten. Diese letztere glaubte Witwe zu sein, da ihr Gatte gleichfalls in Sclaverei gerathen und seit Jahren verschollen war. Wie

so häufig in den Lustspielen jener Zeit, kam der Todtgeglaubte aber gerade zur rechten Zeit nach Frankreich zurück, um die Heirath Regnard's mit seiner Leidensgefährtin zu verhindern. Nach einer neuen grossen Reise in den Norden Europa's liess sich Regnard in Paris nieder und begann ein friedliches Leben, theils in der Hauptstadt selbst, theils auf seiner schönen Besitzung bei Dourdan, elf Stunden von Paris. Erst in dieser späteren Zeit arbeitete er für das Theater. Wie schon die Titel einiger seiner Lustspiele beweisen (»Le Joueur«, »Le Distrait«), kehrte er zur Charakterkomödie zurück. Seine Werke sind geistvoll und athmen frische natürliche Laune. Allein die Charaktere, die er zeichnete, haben nicht die Tiefe und das warme Leben der Dichtungen Molière's. Es fehlte Regnard das Feuer, die Leidenschaft, die Beredsamkeit seines grossen Vorgängers. Wohl aber sind seine Dichtungen culturhistorisch werthvoll, da sie die elegante, verdorbene Welt der höheren Kreise seiner Zeit zeigen, und beweisen, wie sehr es der damaligen Gesellschaft an sittlichem Halt fehlte. Die Regentschaft mit ihrer Sittenlosigkeit kündigte sich bereits deutlich an. Regnard wird deshalb nicht zum strengen Sittenprediger oder herben Satiriker. Die Verkommenheit der Menschen, die er uns zeigt, erregt ihn in keiner Weise. Diese liederliche Gesellschaft ist ihm gerade recht, da sie durch ihre Abenteuer reichlichen Stoff zum Lachen bietet. »Wenn er auch nicht zum Nachdenken reizt, so erregt er doch immer Heiterkeit«, sagt La Harpe von ihm, und Voltaire meinte, dass der, dem Regnard nicht gefalle, auch nicht würdig sei, Molière zu bewundern.

Das aber ist das Kennzeichen fast sämmtlicher Lustspieldichter des achtzehnten Jahrhunderts, so gross auch ihre Zahl ist, so heiter, gefällig und unterhaltend sie auftreten. Sie bieten nichts, was zum weiteren Nachsinnen

anregen, was den Geist beschäftigen könnte. Sie eröffnen keinen Blick in das tiefere Geistes- und Gefühlsleben des Menschen, und haben kein Wort, das uns über die engen Grenzen der prosaischen nüchternen Wirklichkeit hinausträge. Es fehlt ihnen die Weihe des Dichtergenius, und darum stehen sie tief unter Molière, dem echten Gottbegnadeten Dichter, der in seinen Werken eine ganze Welt zu ewigem Leben schuf.





12. Die französische Gesellschaft im Spiegel der Molière'schen Lustspiele.

Nur eine dunkle Kunde meldet uns von den mächtigen Staaten, welche vor Jahrtausenden an den Ufern des Nil und des Euphrat bestanden. Ihre Städte sind zerfallen, ihr Land ist zur Wüste geworden und ihre Cultur, eine eigenartige grosse Cultur, ist fast spurlos verschwunden. Mühsam entziffern die Gelehrten aus wenigen Inschriften und Bildern die Geschichte dieser vergangenen Welt.

So wird auch dereinst eine Zeit heraufsteigen, welcher unsere jetzige Epoche als graues Alterthum gilt. Dann wird, was sich heute noch brüstet und sich gross wähnt, vergessen sein bis auf die letzte Spur, und nur wenige Namen, nur ein paar Ueberlieferungen in den Geschichtsbüchern werden die Erinnerung an unsere Epoche bewahren. Was die jetzige Zeit dachte und wusste, strebte und hoffte, ihre Riesenkämpfe und ihre Errungenschaften, — alles das wird sich in jener fernen Zukunft kurz zusammenfassen lassen. Denn die Verhältnisse des Continents werden sich von Grund aus

umgestaltet haben, und eine neue Civilisation mit veränderten Lebensbedingungen, und anders gearteten Ideen wird aus ihnen erwachsen. Dann werden auch die zahllosen Schriften, welche in unseren Büchereien aufgehäuft sind, zu Grunde gegangen sein, und nur wenige Werke unserer Geistesheroen können vielleicht in die neue Welt mit hinüber gerettet werden. Auch von der grossen und reichen französischen Literatur wird sich nur Einzelnes erhalten, darunter aber gewiss die Dichtungen Molière's. Ihre Erklärung wird den Schriftgelehrten der Zukunft allerdings besondere Mühe machen, aber sie werden auch deren Interesse in hohem Grad erregen. Das kräftige Salz des Witzes und der Laune, das sie heute noch so schmackhaft macht, wird dann, um einen Ausdruck der Bibel zu gebrauchen, zum grossen Theil dumm geworden sein. Der Humor, der erst der Erklärung bedarf, verliert an Kraft. Aber auch in jenen späten Zeiten wird man die Wahrheit der Charakterschilderungen und die Mannigfaltigkeit derselben in den Molière'schen Werken anerkennen müssen. Wenn kein Bau, kein Denkmal, kein Geschichtswerk mehr als Zeuge der längst versunkenen Herrlichkeit König Ludwig's XIV. reden sollte, so könnte sich die Nachwelt doch ein getreues Bild des Lebens jener Zeit entwerfen, wenn ihr nur die Lustspiele unseres Dichters erhalten wären. Von wieviel Dichtern lässt sich das sagen? Wie viele haben überhaupt die Schärfe und Schnelligkeit des Blicks besessen, die nöthig sind, um die wechselnden Gestalten des Lebens, das uns umfluthet, in charakteristischen getreuen Bildern festzuhalten? Weder die alte griechische und römische Komödie, noch die Stücke des spanischen und italienischen Theaters können sich dessen rühmen. Sie führen bei allem Zauber der Poesie in eine conventionelle Welt, und auch die Lustspiele Shakespeare's stellen sich nicht die Aufgabe, in ihren heiteren, oft so

phantastischen Scenen, die eigene Zeit zu schildern. Molière war, wie wir schon früher hervorgehoben haben, der erste, der sich mit Bewusstsein diese Aufgabe stellte, und in seinen vielseitigen Talenten die Befähigung fand, sie glücklich zu lösen. Neben seiner scharfen Beobachtungsgabe, die den erstaunlichen Reichthum seiner Stücke an charakteristischen Figuren erklärt, neben der geistigen Klarheit, welche ihm die geheimen Motive der Handlungen enthüllte, erfreute sich Molière, gleich einem grossen Maler, noch eines ausserordentlichen Farbensinns, der ihm erlaubte, seine Bilder so lebhaft und glänzend zu gestalten, dass sie uns noch heute durch die Frische ihres Colorits erquicken. So sprechen die Portraits, die der Pinsel Tizian's geschaffen hat, mit mehr Ausdruck zu uns, haben feinere Modellirung, grössere Wahrheit der Form und geistvollere Auffassung, als die Bildnisse, welche die Kunst unserer modernen Maler zu fertigen vermag.

Eine grosse Förderung seiner Arbeit fand Molière allerdings in dem reich und vielfältig gegliederten bunten Volksleben, das sich im siebzehnten Jahrhundert in seinen einzelnen Schichten in ursprünglicher Kraft und Eigenthümlichkeit erhalten hatte. Noch waren die einzelnen Classen scharf von einander geschieden, noch hatte eine jede ihre eigenen Traditionen und Sitten, selbst ihre besondere Tracht und Sprache.

In strahlender Pracht und mit unumschränkter Machtvollkommenheit ausgestattet, stand der Herrscher an der Spitze des Staats. Unter seinem Schutz, aber auch in seinem Dienst prangte der hohe Adel, dessen weibische Hoftracht zur Genüge zeigte, wie sehr er sich von seinen rauhen und wetterfesten Altvorderen unterschied. Sie stolzirten in farbenprächtigen, gold- und silbergestickten Gewändern aus Sammt und Seide, die mit reichen Spitzen

besetzt waren. Langes, bis auf die Schultern herabwallendes Haar rahmte das Gesicht ein, und machte bald der noch längeren und volleren steifen Perrücke Platz! Neben dem Geburtsadel stand in ernster aber reicher Kleidung der Gerichtsadel, der hohe und niedere Clerus. Schon drängten sich in den Salons die schöngeistigen Abbés, die ihren weltlichen Sinn nur wenig unter dem halbgeistlichen Gewand verbargen. Weiterhin fand man in den Reihen des Bürgerthums die Kaufleute, Gelehrten, Aerzte, Advocaten, die alle an ihrer besonderen Tracht kenntlich waren. Molière brachte sie insgesammt auf die Bühne, und zeigte in nicht minder ergötzlichem Bild das Leben des kleinen Bürgerstands. Im buntesten Wechsel ziehen diese Gestalten an uns vorüber, lebendig, als wären sie Kinder unserer Zeit, aber immer eigenartig und originell. Wie die Männer, so lassen auch die Frauen, von der vornehmen Dame und der precieusen Thörin bis zur braven einfachen Bürgersfrau und dem naiven Naturkind die Kluft erkennen, welche die einzelnen Stände von einander trennte. Die neuere Zeit arbeitet daran, den Unterschied der Stände auszugleichen, und allen dieselbe Bildung zugänglich zu machen. Der demokratische Zug der Gegenwart wirkt überall nivellirend. Das ist in socialer Hinsicht ein Fortschritt, für den Künstler und Dichter bietet diese steigende Monotonie eine Schwierigkeit mehr.

Die Dichtungen der Tragiker erlauben uns einen Schluss auf die grossen Strömungen im geistigen Leben der Völker zu ziehen. Für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts habe ich das in zwei Bänden meiner französischen Literaturgeschichte versucht, und gezeigt, wie der Geschmack und die Ideale der vornehmen Gesellschaft jener Zeit ihren lebendigen Ausdruck in den Werken Corneille's fanden, trotzdem in denselben nur Begebenheiten aus entlegenen Ländern und vergangenen Zeiten behandelt sind. Der Dichter

trägt immer die Ideen seiner Epoche über Heldenthum, Frauenwürde, Ehre und Freiheit in die Schilderung fremder Menschen und Zeiten über.

Das Lustspiel aber vermag ein noch lebendigeres, genaueres Bild der eignen Zeit zu geben, vorausgesetzt, dass es seine Aufgabe im Sinn Molière's erfasst. Bringt es auch vielleicht die allgemeinen Ideen der Zeit weniger zum Ausdruck als die Tragödie, so geht es dafür um so mehr in das Leben der Gesellschaft ein und zeichnet dasselbe in einer Reihe von Genrebildern, charakteristischer Skizzen und intimer Familienscenen. Und wer möchte bestreiten, dass Molière auch die geistige Bewegung seiner Zeit deutlich geschildert hat? Die Kämpfe auf dem Gebiet des kirchlichen und socialen Lebens bilden den ernsten Hintergrund zu manchem seiner Schauspiele, und so tritt uns in ihnen das französische Volk des 17. Jahrhunderts überraschend klar und greifbar entgegen. Das Frankreich Ludwig's XIV. lebt noch wirklich und wahrhaftig in den Lustspielen Molière's.

Wie machtvoll und strahlend erscheint uns darin zunächst das französische Königthum! Wir haben schon gezeigt, wie auch Molière in den Preis Ludwig's einstimmte und seine Grösse, Gerechtigkeit und Macht verherrlichte. Wir haben auch gesehen, mit welcher Heftigkeit er den Adel angriff, dessen politische Ohnmacht erwünscht schien und der selbst die Absichten seiner Gegner nur zu kräftig förderte. Doch würde man irren, wenn man Molière als einen Feind der Aristokratie und des Hofs auffassen wollte. Die Vorstellung vom Versailler Hof als einer Vereinigung lächerlicher Menschen, geist- und geschmackloser Gecken wäre ein grosser Irrthum und Molière konnte an eine solche Verzerrung der Wahrheit nicht denken. Es war ohnehin kühn von ihm, dass er einzelne Charaktere aus der vornehmen Gesellschaft

herausgriff, um sie dem Gelächter preiszugeben. Aber es konnte ihm nicht in den Sinn kommen, gerade die Gesellschaft zu verspotten, für die er arbeitete und die ihn unterstützte. Wohl hatte sich das Leben des Adels seit kurzem gründlich geändert. Helden, wie sie Corneille zur Freude des älteren Geschlechts gezeichnet hatte, waren der neuen Generation nicht mehr recht verständlich. Ehrgeiz, Stolz und Unternehmungslust beseelten auch noch die Söhne, wie sie die Väter erfüllt hatten. Aber die Begriffe von Ehre und Würde hatten sich geändert. »Etre honnête homme« erschien nun als das Ideal des Edelgebornen, und dieses Wort schloss alle Tugenden in sich ein, hohe Gesinnung und Muth, aber auch Mässigung, Anstand und Wissen. Hatte der Adel einerseits durch die neue Entwicklung viel verloren, so hatte er andrerseits doch an Bildung und Gesittung gewonnen. Die Zerrbilder der adligen Junker, die Molière zeichnete, fallen stark ins Auge, aber sie dürfen uns nicht übersehen lassen, dass an andern Stellen auch das Lob des Hofs verkündigt wird. Der einfache und natürlich fühlende Clitandre in den »Femmes savantes« ist ein Muster der liebenswürdigen und feinen Edelleute, und gerade er schildert den Hof als den Sitz des Geschmacks und den Gegner der falschen Schöngeister und Pedanten. Trissotin wirft ihm vor, dass er zum Hof gehört:

— — Das sagt genug.
Der Hof, das weiss man, kümmert sich sehr wenig
Um die Gelehrsamkeit; es liegt ihm näher
Die Ignoranz zu fördern. Deshalb nimmt
Als Hofmann sich mein Gegner ihrer an.

Auf diese verächtliche Bemerkung des Pedanten antwortet Clitandre mit folgender lebendigen Entgegnung:

Der arme Hof! Bei Gott, es geht ihm schlecht,
Seit er's mit Euch verdarb. Kein Tag verstreicht,
Dass ihr gelehrten Herrn ihn nicht verschreit,
Eu'r Leid ihm vorwerft, ihn zur Rede stellt,
Und ihm allein und seinem Ungeschmack
Die Schuld aufbürdet, dass man Euch nicht liest.
Erlaubt mir d'rum, Herr Trissotin, — mit allem
Respect vor Eurem Namen — Euch zu sagen,
Ihr thätet besser, Ihr und Eures Gleichen,
Ein wenig glimpflicher vom Hof zu reden,
Der, recht beim Licht besehn, nicht ganz so dumm
Erscheint, als Ihr's Euch in den Kopf gesetzt.
Glaubt, dass er Mutterwitz und Tact genug
Besitzt, um alles einzusehn; dass man
Sich den Geschmack wohl bei ihm bilden könne,
Und dass sein Weltverstand uns besser fördert,
Als der Pedanten dunkle Bücherweisheit.*

Noch entschiedener spricht sich Molière in der »Critique de l'École des femmes« aus. Dort hebt er hervor, dass die Menschen, die sich durch ihr Benehmen in den Mund der Leute bringen, doch nur eine Ausnahme bilden. »Mein Gott, Marquis, ich rede ja nicht von Dir«, sagt Dorante dort zu einem Bekannten, der sich durch die Schilderung der lächerlichen Hofleute beleidigt fühlt, »sondern von einem Dutzend Herren, die dem Hof durch ihre extravaganten Manieren Unehre machen, und dem Publicum den Glauben beibringen, wir wären alle so. Ich meines Theils will mich dagegen verwahren, so viel es in meinen Kräften steht, und werde sie bei jeder Gelegenheit so abtrumpfen, dass sie zuletzt klüger werden sollen.«**

* Les femmes savantes, IV. 3. übersetzt von Baudissin.
** La Critique de l'École des femmes, sc. 6.

Schauspiele, wie der »Misanthrope« und »Don Juan« widersprechen dem nur scheinbar. Wohl hören wir in dem ersteren Stück Klagen über die Falschheit, die am Hofe herrscht, und »Don Juan« ist in seiner Verkommenheit empörend. Allein im »Misanthrope« spiegelt sich der Hof im verbitterten Gemüth Alceste's, der überall die gleiche Schlechtigkeit unter den Menschen finden wird. So schweres Blut rollt nicht allen durch die Adern, und wenn Don Juan ein Beispiel von Niedertracht ist, stehen ihm nicht wenige tüchtige junge Leute, wie Eraste in den »Fâcheux«, Clitandre in den »Femmes savantes« u. a. m. gegenüber. Molière hasste jede Unwahrheit und Uebertreibung, und so mussten ihm die Gecken und Heuchler besonders die Galle erregen. Sie hat er denn auch verfolgt, wo er nur konnte. Dass er deren genug bei Hof fand, ist natürlich, denn das ist ja der Boden, auf dem solche Leute gedeihen. Neben ihnen gab es noch eine Menge Abenteurer, die zwar keinen Zutritt bei Hof hatten, in deren Interesse es aber lag, andere daran glauben zu machen. »Da sind ihrer wenigstens ein Dutzend, die recht gut wissen, dass sie nicht vorgelassen werden, und die es doch nicht aufgeben, sich vorzudrängen, und den Zugang zur Thür versperren *.« Diese geckenhaften Herrchen wählte sich Molière mit besonderer Vorliebe als Zielscheibe, und soviel lächerliche Junker er auch vorführte, jedem von ihnen gab er eine andre ergötzliche Physiognomie. Man glaubt sie alle im Leben schon gesehen zu haben, so drastisch und wahr sind sie geschildert. Der eine ist erfüllt von seinem Werth und spricht nur von seinen Thaten, seinen Triumphen in der Liebe oder seinem Einfluss bei Hof. Jener redet von seinen Pferden als sei er Mitglied eines modernen Jockeyclubs, während

* L'Impromptu de Versailles, sc. 3.

ein andrer seinen Stolz in den klingelnden Reimen sucht, die er mit Mühe zusammenbringt, was ihn nicht hindert, sich für einen Dichter, vielleicht auch einen Componisten zu halten. Ein solches Original ist Lisandre in den »Fâcheux«, der eine Courante — einen Modetanz der damaligen Zeit — componirt hat, ihn seinen Bekannten allerorten unermüdlich vorträllert und dazu tanzt.

> Du bist mein Freund, ich muss dir eine kleine
> Courante singen, die ich componirt,
> Und die den ganzen Hof entzückt. Ich glaube,
> Schon mehr als zwanzig machten Verse drauf!
> Geburt und Güter hab' ich, eine Charge,
> Und eine ganz erträgliche Figur
> Spiel' ich in Frankreich. Doch ich gäbe nicht
> Für alles, was ich bin, die Melodie.
> Ich will sie singen. — — — *

Aehnlich bittet Oronte im »Misanthrope« mit selbstbewusster Bescheidenheit um Alceste's Urtheil über sein Gedicht:

> Es sind nicht schwergereimte mächt'ge Verse,
> Nein, zarte leichte Zeilen voll Gefühl. **

Und wie kostbar sind jene kleinen Genrebilder, die mit ein paar Strichen einen ganzen Menschen zeichnen! Wir sehen den eitlen Hohlkopf leibhaftig vor uns, wenn Alceste erbittert fragt, wodurch er sich Célimènens Gunst erworben habe?

> War's seines kleinen Fingers langer Nagel,
> Der Eure Achtung ihm gesichert hat? ***

---

* Les Fâcheux I. 5.
** Le Misanthrope I. 2.
*** Le Misanthrope II. 1.
} übersetzt von Baudissin.

Noch gelungener ist »die lange Stange«, der Vicomte, der »während ganzer dreiviertel Stunden in einen Brunnen spuckt, um Kreise im Wasser zu machen.« Solche Züge sind aus dem Leben gegriffen, und Molière hat es verstanden, sie für immer zu bewahren.

Für die angesehene Stellung der Kirche und die Macht der Staatsgewalt im siebzehnten Jahrhundert gibt es kaum einen besseren Beweis als die Zurückhaltung, mit welcher das Theater jener Zeit sich diesen beiden Gewalten gegenüber verhielt. Wenn Molière nicht zögerte die Schwächen des Adels zu verspotten, so hielt er sich vorsichtig von jedem Angriff auf den Clerus und die Staatsbeamten zurück. »Tartuffe« widerlegt diese Behauptung nicht. Molière griff darin die Heuchler an, nicht die Kirche und ihre Vertreter. Der Dichter, der mit Vorliebe in den Werken der älteren französischen Literatur nach Anregung für neue Lustspiele suchte, kannte die derben Geschichten, die sich das Mittelalter von üppigen Mönchen und geprellten Pfaffen erzählte. Die satirische Schärfe, mit der der Volksgeist früherer Jahrhunderte die Kirche und deren Ansprüche behandelte, musste ihm aufgefallen sein. Von der Heftigkeit, mit welcher die Sotties noch im 16. Jahrhundert gegen das Papstthum aufgetreten waren, haben wir bereits ein Beispiel gegeben*, und selbst die Schwester des Königs Franz, Margarethe von Navarra, scheute nicht in ihren Erzählungen allerlei wenig erbauliche Thaten von Mönchen und Prälaten vorzubringen.

Das siebzehnte Jahrhundert, das auf allen Gebieten eine Umkehr einleitete, hatte auch in dieser Hinsicht eine grosse Wandlung herbeigeführt. Die Bourbonen, welche mit Heinrich IV. auf den Thron gelangten, erwiesen sich als eifrige Beschützer und Förderer der katholischen Kirche,

* Siehe die Einleitung dieses Buchs. S. 9 ff.



trotzdem ihre Vorfahren an der Spitze der Reformirten gestanden hatten. Freilich musste die Kirche gewisse Opfer bringen, um sich diese Stellung zu sichern. Sie bequemte sich dazu, dem französischen Staatsgedanken, der im König verkörpert war, zu huldigen. Sie wurde zu einem neuen Werkzeug in der Hand des Monarchen, aber gleichzeitig sah sie auch ihre Stellung befestigt, ihr Ansehen unbestritten, wie nie zuvor. Dies ergibt sich indirect aus der Betrachtung der literarischen Arbeit der Zeit. Man scheute sich, ein Wort gegen die herrschende und reizbare Gewalt zu sagen. Weder Racine, noch Boileau, noch auch Molière betraten dieses Gebiet. Der einzige La Fontaine wagte es in seinen »Contes«, die alten Spässe gegen die Geistlichkeit, besonders die Mönche, wieder aufzufrischen, aber es waren ja nur Spässe und niemand nahm La Fontaine ernst. Ein gewisser Indifferentismus barg sich jedoch in dem Anstandsgefühl, mit dem man die Kirche behandelte, denn so wenig diese von den Häuptern der classischen Dichtung befehdet wurde, so wenig Begeisterung wusste sie bei ihnen zu erwecken. Ganz anders trat in dieser Hinsicht das antikirchliche Jahrhundert Voltaire's auf, auch in Deutschland; man denke nur an Lessing's Patriarchen und Klosterbruder. Um das Schweigen des französischen Theaters im 17. Jahrhundert zu würdigen, erinnern wir daran, dass man selbst in der politisch und kirchlich stillsten Zeit unseres Jahrhunderts doch immer hin und wieder die Figur eines Geistlichen oder hohen Staatsbeamten auf die Bühne brachte. Nichts ähnliches finden wir in den Lustspielen der Epoche, die uns jetzt beschäftigt. Um so kühner erscheinen Werke, wie der Tartuffe und Don Juan, und wenn man die Geschichte der Regierung Ludwig's XIV. weiter verfolgt, erkennt man bald, wie begründet die Warnung war, die aus diesen beiden Dichtungen erklang. Die Erinnerung an sie drängt sich uns lebhaft auf, wenn wir in den Memoiren

Dangeau's (1684) lesen, dass der König dem Marquis de Gesvres in der Kirche Vorwürfe darüber machte, dass er dem Gottesdienst nicht gläubigen Herzens beiwohne. Die Flut der »Tartufferie« war im raschen Steigen.

Wie Molière es vermied, die Kirche und deren Diener auf die Bühne zu bringen, und es nicht für gerathen hielt, die Einrichtungen des Staats und dessen Beamte in den Bereich seiner Darstellungen zu ziehen, so behandelte er auch den Richterstand mit grösster Vorsicht. So festgegründet war das Reich der Gerechtigkeit nicht, dass er es hätte wagen dürfen, die Diener der Themis zu kränken. Die Zeit war vorüber, da Rabelais die »Chicanous« verhöhnte und in den »Chats fourrés« unter ihrem Herzog Grippeminaud den Criminalgerichtshof zu schildern wagte. Was unter den Valois noch möglich war, schien unter dem Bourbon Ludwig nicht mehr statthaft. Weniger gefährliche Gegner wären vielleicht die Advocaten gewesen. Allein deren Treiben war in dem alten Stück »Pathelin« und neuerdings von Racine in den »Plaideurs« so nachdrücklich gegeisselt und bei allem Sarkasmus mit so viel Humor behandelt worden, dass Molière sie vielleicht schon aus diesem Grund verschonte. Er beschränkte sich darum auf die Zeichnung kleiner Beamten, wie z. B. des Steuereinnehmers Harpin in der »Comtesse d'Escarbagnas«, oder er schilderte Leute, die im Dienst vornehmer Privatpersonen standen, wie Mr. Tibaudier, den geheimen Rath der Gräfin d'Escarbagnas. Die Processe spielen deshalb doch eine wichtige Rolle in den Lustspielen Molière's, und das Bild, das er uns von dem Rechtsgang entrollt, ist wahrlich tragikomisch. In den »Fourberies de Scapin« räth Scapin dem alten Argante ab, einen Process zu beginnen, und sagt:

»Mein Gott, Herr Argante, ich bitte Euch um alles, fangt nur keinen Process an, und gebt lieber alles her, um

nur nicht in die Hände der Justiz zu fallen . . . Erwägt nur alle Winkelzüge; betrachtet alle die Appellationen und Instanzen, alle die verdriesslichen Proceduren, alle die Raubthiere, in deren Klauen Ihr gerathen werdet, die Gerichtsdiener, Procuratoren, Advocaten, Gerichtsschreiber und Vicegerichtsschreiber, die Referenten, die Richter und die Copisten. Da ist keiner von allen, der sich ein Gewissen daraus macht, dem besten Recht von der Welt eine Ohrfeige zu geben. Ein Gerichtsdiener wird falsche Citationen bringen, kraft deren Ihr verurtheilt werden könnt, ohne darum zu wissen. Euer Procurator wird sich mit der Gegenpartei verständigen und Euch für baares Geld verrathen und verkaufen. Euer Advocat, der gleichfalls bestochen werden kann, wird vielleicht beim Termin, wo plaidirt werden soll, zu Hause bleiben, oder wird Gründe vorbringen, die nicht gehauen und nicht gestochen sind und nicht zur Sache gehören. Der Gerichtsschreiber wird Sentenzen und Urtheile in contumaciam gegen Euch ausstellen; der Schreiber des Referenten wird Actenstücke unterschlagen oder auch der Referent selbst wird nicht alles angeben, was er gesehen hat: und gesetzt auch, Ihr hättet durch die grösste Vorsicht das alles von Euch abgewendet, so werdet ihr zu Eurem Schrecken inne werden, dass Eure Richter, sei es durch fromme Seelen oder durch Weiber, in die sie verliebt sind, gegen Euch umgestimmt worden sind. Ach, gnädiger Herr, wenn Ihr könnt, rettet Euch vor dieser Hölle. Wer plaidirt, ist schon hier auf Erden verdammt, und der blosse Gedanke an einen Process könnte mich nach Indien jagen!«

Das ist ein düstres Bild, das Scapin hier von der Justiz entwirft. Allerdings thut er sein Möglichstes, um Argante, dem er Geld entlocken will, von der Idee eines Processes abzuschrecken. Allein um dieses Ziel zu erreichen, darf er nichts erfinden, er darf höchstens die Farben stärker auftragen,

immer aber so, dass der Alte von der Wahrheit der Schilderung überzeugt bleibt. Der Eindruck, den Scapin mit seinen Worten macht, ist aber noch nicht gross genug, und er zählt darum noch schliesslich die Kosten auf, die das Processiren im Gefolge hat:

»Aber um zu plaidiren, werdet ihr Geld brauchen. Ihr braucht es zur Citation, Ihr braucht es zur Contrasignirung; Ihr braucht es für die Anwaltsgebühren, für die Präsentationen, für die Verschickung an die Facultät, für die Vorstellung der Zeugen und für die Diäten des Procurators. Ihr müsst Geld haben für die Consultationen und Plaidoyers der Advocaten, für das Recht die Actenstücke zurückzufordern und für die gerichtlichen Abschriften. Ihr braucht Geld für das Referat des Vice-Gerichtsschreibers, für die Sporteln des Conclusums, für das Einregistriren der Sentenzen und Urtheile durch die Gerichtsschreiber, für die Unterschriften und Ausfertigungen seiner Copisten, ohne noch der vielen Präsente zu gedenken, die Ihr werdet machen müssen. Gebt dem Mann sein Geld, so seid Ihr aus aller Noth.« Scapin beweist ihm, dass wenn er zweihundert Ducaten zahle, wie man von ihm verlange, er noch hundert und fünfzig Ducaten profitire und sich allen Verdruss erspare. »Und wenn weiter nichts gewonnen wäre, als dass Ihr allen Anzüglichkeiten und schlechten Witzen entgeht, die die boshaften Advocaten vor aller Welt loslassen, so wollte ich bei Gott an Eurer Stelle lieber dreihundert Ducaten zahlen als plaidiren.« *

Derber wird Molière's Komik, wenn er sich dem Bürgerstand und der niederen Volksclasse nähert. Von dem Bourgeois hat er in seinem Leben viel zu erdulden gehabt. Er hat ihn in seiner Beschränktheit und halsstarrigen Bosheit kennen lernen. Darum geht er mit ihm so

* Les fourberies de Scapin II. 8, übersetzt von Baudissin.



unbarmherzig um, wie mit dem Marquis. Und so oft er auch diese hausbacknen Leute auf die Bühne bringt, weiss er doch einen jeden von ihnen in besonderer Schattirung zu zeichnen. Es sind immer neue Variationen über dasselbe Thema. Ungebildet, niedrig denkend, am Staub klebend, so tritt der philiströse Bürger und Hausvater bei Molière auf. Schon die Namen, die er abwechselnd trägt — Gorgibus oder Sganarelle — machen ihn kenntlich, denn sie kommen nur ihm ausschliesslich zu. Herr Gorgibus findet sich nur in den früheren Possen Molière's. Er repräsentirt den nüchternen praktischen Mann, der zur rechten Zeit auch das treffende Wort findet. Er ist brutal und plump, ein polternder Haustyrann, und bedroht selbst seine Tochter bei dem geringsten Widerstand mit Schlägen *.

Sganarelle steht gewöhnlich noch eine Stufe tiefer. Er hat eine gewisse niedrige Schlauheit, ist aber dabei von einer tölpelhaften Gemeinheit. In dem Stück gleichen Namens ist er ein Mann in den besten Jahren, rühmt sich auch selbstgefällig seiner Schönheit. Da er sich von seiner Frau verrathen wähnt, will er sich an dem vermeintlichen Verführer rächen. Er will ihm etwas anthun, den Hut vom Kopf stossen, seinen Mantel mit Koth bespritzen, oder ihn selbst mit Steinen bewerfen. Für Augenblicke wälzt er sogar blutige Anschläge in seinem Kopf. Doch besänftigt er sich immer schnell wieder. »Nur kaltes Blut«, sagt er sich, denn er ist feig, und der andre sieht jähzornig aus. Darum schlägt auch seine Stimmung jeden Augenblick um; bald ohrfeigt er sich, um sich Muth zu machen und zieht den Degen, um den Verhassten hinterrücks zu durchbohren, bald wird er demüthig und bescheiden, denn ein zufälliger Blick des Gegners raubt ihm sein bischen Muth.

* Sganarelle I. 1. L'amour médecin I. 3.

Sganarelle treffen wir auch in den späteren Dichtungen Molière's. Aber bei aller Verschiedenheit des Charakters repräsentirt er doch immer den Spiessbürger, dessen beschränkter Sinn eine gewisse Schlauheit nicht ausschliesst. In der »École des maris« ist er reich, aber ein Filz und boshaft dazu. Wie unliebenswürdig erscheint er in seiner grimmigen Laune, die ihm jeden Umgang mit den Menschen verhasst macht. Er glaubt nicht an sittliche Reinheit, am wenigsten bei den Frauen, und ist stets von Sorge gequält und unruhig — ein Gegenbild zu dem reinen Alceste, der sich von den Menschen zurückzieht, weil er von dem Glauben an Tugend und Ehrlichkeit, Grösse und Sittlichkeit nicht lassen mag.

Im Ganzen ist das Bild, das Molière von dem Familienleben in den Kreisen des niederen Bürgerthums entwirft, wenig erfreulich. Zu der alten vielgerühmten Einfachheit gesellte sich doch viel Rohheit und gewaltthätiges Wesen. Wahre Sittlichkeit kann nur bestehen wo die Freiheit herrscht, und dass diese in der Familie häufig fehlte, lässt sich auch aus den heiteren Spielen Molière's erkennen. Sie sind ergötzlich in ihrer Laune, erfrischend und kräftig in ihrem Humor, aber sie lehren auch, warum der politische und sociale Fortschritt der Masse so langsam war. Eine innere Reform, eine moralische Kräftigung war nöthig, bevor der Bürgerstand im Staatsleben eine höhere Aufgabe übernehmen konnte, und eine solche Besserung war nur durch die steigende Bildung herbeizuführen. Gerade in diesen Scenen aus dem Privatleben des kleinen Bürgerstands ist bei Molière dem rohen Scherz öfters ein grosser Raum gewährt. Aber sobald sich der Dichter zum wahrhaften Charakterlustspiel erhebt, verliert sich diese Nachgiebigkeit gegen den derberen Geschmack. Dann führt er in die Kreise des höheren gebildeten Bürgerthums. Die »École des maris«, und die

»École des femmes«, »Tartuffe«, der »Avare«, die »Femmes savantes« wie der »Malade imaginaire« zeigen uns das intime Leben der wohlhabenden bürgerlichen Familien, und nirgends ist Molière frischer, genauer, natürlicher als hier. In diesen Meisterwerken ist alles voll Bewegung und bis ins kleinste Detail lebenswahr gestaltet. Manche Scene erinnert in ihrer pittoresken Composition geradezu an die Bildwerke der holländischen Schule, an Gerhard Dow's oder Terburg's köstliche Genrebilder. Hier athmen wir denn auch reinere Luft. So viel Schwäche, ja selbst Bosheit die Einzelnen in ihrem Handeln bestimmen mag, die ganze Gesellschaft ist doch anheimelnd und von wohlthuendem Geist erfüllt. Die vertrauten, oft schurkischen Diener der jungen Herren verschwinden hier, weil sie nicht mehr dem wirklichen Verhältniss entsprechen. Aber eine um so grössere Rolle fällt der Zofe zu, die damals ihrer Herrschaft viel näher stand als heute. Molière zeichnete in diesen Stücken den Kern der französischen Mittelclasse, jenes begabte tüchtige besonnene Bürgerthum, das von jeher die Hauptkraft Frankreich's begründet hat. Man vertausche die Namen der Molière'schen Personen mit modern klingenden, und man wird sehen, wie wenig sich gerade dieser Theil des französischen Volks verändert hat.

Das Bild der französischen Gesellschaft zur Zeit Ludwig's XIV. wäre wahrlich unvollkommen, wenn man weder Pedanten noch Aerzte darin fände. Molière konnte sich diese Typen am wenigsten entgehen lassen. Der »Dottore« der Commedia dell' arte verwandelte sich unter seiner Hand zum modernen, nicht minder Staub schluckenden Pedanten. In seinen ersten Stücken behandelte Molière diese Figur noch so ziemlich nach der alten Schablone, dann vermied er es eine Zeitlang diesen Charakter zu zeichnen. Es war, als ob er sich ausdrücklich von der alten Manier der Komödie lossagen wollte. Erst

in den »Fâcheux« tauchte der Pedant wieder auf, aber schon modernisirt. Dann folgte die Reihe der grossen Werke, in welchen für die possenhafte Rolle kein Platz war. Um so gelungener ist die Zeichnung des Philosophen im »Bourgeois gentilhomme«, welcher Herrn Jourdain in die Geheimnisse des Alphabets einweiht und mit Hohn auf alle Künste herabsieht. Dass die Komik, mit der Molière ihn ausstattete, der Wahrheit der Zeichnung keinen Eintrag thut, sondern dass dieser Philosoph wirklich auf der Höhe der gelehrten Arbeiten seiner Zeit steht, beweist die einfache Thatsache, dass Molière die wissenschaftlichen Auseinandersetzungen über die Bildung der Vocale fast wörtlich dem kurz zuvor erschienenen Buch »Discours de la parole« von dem Akademiker Cordemoy entnommen hat. Unübertroffen sind noch die beiden Pedanten, Trissotin und Vadius, in den »Femmes savantes«, von welchen wir schon ausführlich gesprochen haben. Sie vertreten das Geschlecht der eingebildeten und reizbaren Gelehrten, die in ihrem Eifer Händel mit einander anfangen und unwürdige Zänkereien mit dem eleganten Namen einer literarischen oder wissenschaftlichen Fehde aufputzen. Und wie Molière die Anmassung und den Dünkel auf dem Gebiet der Gelehrsamkeit bekämpfte, so erhob er sich auch gegen das Treiben der Aerzte, deren Unwissenheit und Quacksalberei ihn empörte. Die Ohnmacht des gesunden Menschenverstands gegenüber diesen seltsamen Jüngern Aesculap's lässt es begreifen, warum Molière's Zorn sich in so hohem Grad gegen sie wandte. Er giesst die ganze Schaale seines Spotts über sie aus und verhöhnt sie auf die grausamste Weise. Seine Aerzte erscheinen uns grotesk bis zum Aeussersten, als Carricaturen wie sie nicht lächerlicher gedacht werden können. Aber nein, wenn man die Verhältnisse kennt, erstaunt man über die Meisterschaft, mit der Molière gerade in den tollsten Possenscenen der Wirk-

lichkeit getreu bleibt. Wenn er sich der übermüthigsten Laune überlässt und seine Heilkünstler sich an Unsinn einander überbieten, gibt er doch nichts anders als eine wenn auch stark aufgetragene Copie der ihn thatsächlich umgebenden Verhältnisse.

Eine grosse Thätigkeit entfaltete sich im siebzehnten Jahrhundert auf vielen Gebieten der Wissenschaft. Neue Methoden der Arbeit wurden gefunden und ein früher ungeahnter frischer Geist offenbarte sich in der Forschung. Man legte, recht im Gegensatz zu den Ueberlieferungen des Mittelalters, die Grundlagen eines neuen gewaltigen Baus. Allein gerade auf dem Feld der medicinischen Wissenschaft hielt man fest an den ererbten Anschauungen und sträubte sich gegen jeden Fortschritt. Für die medicinischen Studien gab es in Frankreich zwei Facultäten, deren eine sich zu Paris, die andre zu Montpellier befand. Beide standen freilich feindlich einander gegenüber und weil Montpellier dem modernen Geist etwas günstig schien, versteifte sich Paris in der hartnäckigsten Opposition gegen denselben. Die Pariser Facultät liess nichts gelten, was nach einer Neuerung schmeckte, und keine Entdeckung auf dem Gebiet der Anatomie oder Pathologie fand Gnade vor ihr. Aristoteles, Hippokrates und Galenus, die alte von den Theoretikern des Mittelalters modificirte Wissenschaft der Griechen und Römer war die einzige Autorität, welche von ihr anerkannt wurde. Die Aussprüche der Alten waren ihr heilig, wie andern die Satzungen der Religion, und wer an ihnen zweifelte, galt ihr als ein Verbrecher. Ein solcher Zustand ist uns heute fast unbegreiflich. Er konnte nur entstehen, weil die jungen Leute, die sich dem Studium der Medicin widmeten, ihr Wissen theoretisch erwarben und ohne jede praktische Unterweisung blieben. Es gab weder anatomische Anstalten, noch Kliniken, noch Laboratorien. Die angehenden Aerzte trieben haupt-

sächlich philosophische und philologische Studien. Thomas Diafoirus wird von seinem Vater als ein Muster hingestellt, weil er, »fest wie ein Türke«, bei den Disputationen in der Schule keinen Fuss breit zurückweicht und seine Behauptungen mit dem äussersten Aufgebot sophistischer Disputirkunst zu vertheidigen versteht. Bei solchen Studien wird es erklärlich, dass die Aerzte in den seltsamsten Ideen befangen waren. Guy Patin schrieb noch im Jahre 1650, er halte die Einführung der Chemie in die medicinische Wissenschaft für geradezu schädlich. Er verwarf in Uebereinstimmung mit seinen Collegen die neue Lehre vom Kreislauf des Bluts und wollte von den wohlthätigen Wirkungen der Chinarinde nichts wissen. »Das Kina-Kina-pulver«, sagt er, »findet hier keinen Glauben. Die Narren stürzten darauf los, weil es theuer war, aber da die Wirkung ausblieb, spottet man nun darüber«. Aehnlich rühmt M. Diafoirus von seinem hoffnungsvollen Sohn, dass er blindlings die Meinungen der Alten annehme und die sogenannten modernen Entdeckungen, den Blutumlauf und andre Lehren gleichen Calibers verachte. Noch im Jahre 1671 verlangte die Pariser Universität, dass Descartes' naturwissenschaftliche Lehren, die sich auf anatomische und physiologische Untersuchungen stützten, geächtet würden. Erst wenn der junge Arzt alle Prüfungen bestanden hatte, begann für ihn die Zeit praktischer Studien. Er schloss sich dann womöglich einem älteren Doctor an, der ihn auf seinen Rundgängen zu den Kranken mitnahm und ihn so in seine Kunst einführte. Der junge Arzt musste zuerst seine Ansicht über den Patienten äussern, die dann von seinem Begleiter gebilligt oder verworfen wurde. Eine der komischsten Scenen des »Malade imaginaire« muss uns heute fremdartig und übertrieben vorkommen, wenn wir diese Verhältnisse nicht kennen. Argan, der eingebildete Kranke, bittet Diafoirus um ein Gutachten über

seinen Zustand. Diafoirus ergreift Argan's rechte Hand um nach dem Puls zu fühlen und beordert seinen Sohn Thomas an die linke Hand, worauf nun eine Scene voll köstlichen Humors und schneidiger Satire beginnt.

Argan.

Ich bitte Euch, werther Herr, mir doch erst ein wenig zu sagen, wie Ihr mich findet?

Diafoirus.

Frisch, Thomas. Nimm Herrn Argan's andern Arm und lass mich hören, ob Du ein richtiges Urtheil über seinen Puls formuliren wirst. — — Quid dicis?

Thomas.

Dass Herrn Argan's Puls der Puls eines Mannes ist, der sich nicht wohl befindet.

Diafoirus.

Gut!

Thomas.

Dass dieser Puls duriusculus ist, um nicht zu sagen durus.

Diafoirus.

Sehr gut.

Thomas.

Stossend!

Diafoirus.

Bene!

Thomas.

Ja sogar ein wenig bockend.

Diafoirus.

Optime!

Thomas.

Was denn auf eine Ueberfüllung in dem parenchymo splenico, will sagen der Milz, hindeutet.

Diafoirus.

Sehr gut.*

In dieser Weise geht es weiter zur Zufriedenheit Herrn Argan's und zur Ehre der beiden gelehrten Herren, deren einer, Thomas, durch seine Studien schon fast schwachsinnig geworden ist.

Die Körperschaft der Aerzte fühlte sich mächtig und ihre Mitglieder waren stolz auf ihr Wissen und ihre angesehene Stellung. In den Augen der Aristokratie galten sie freilich kaum mehr als andre Geschäftsleute, da sie sich für jeden Besuch, den sie machten, einen Teston, d. i. einen Silberthaler, auf die Hand zahlen liessen. In der bürgerlichen Gesellschaft aber nahmen sie einen hohen Rang ein, ja sie erhoben sogar Anspruch auf den Adel. Entsprechend der hohen Meinung, die sie von sich hegten, statteten sie die Doctorpromotionen mit grosser Feierlichkeit aus. Molière hat diese Ceremonien in geistvoller Parodie verewigt. Die übermüthige, scheinbar so phantastische Scene am Schluss des »Malade imaginaire« ist eine genaue Nachbildung des wirklichen Vorgangs bei einer Promotion. Alle Hauptmomente derselben sind in dem possierlichen Auftritt, in dem Argan zum Doctor creirt wird, angedeutet, und es ist erstaunlich, wie Molière Maass zu halten wusste, obwohl er seiner Laune scheinbar alle Zügel schiessen liess.

Die wirkliche Ceremonie begann mit einer Rede des Präses, der gewöhnlich das Wissen der Facultät in über-

---

* Le malade imaginaire II. 9. übersetzt von Baudissin.

schwänglichen Worten pries, und darauf hin die Veranlassung der Zusammenkunft angab.

In derselben Weise wird die Promotion Herrn Argan's durch eine Rede des Präses in richtigem Küchenlatein eingeleitet, wie es ähnlich manchmal in den Sälen der Facultät gehört worden sein mag:

Sapientissimi doctores,
Medicinae professores,
Qui hic assemblati estis;
Et vos altri messiores,
Sententiarum facultatis
Fideles executores,
Chirurgiani et apothicari
Atque tota compania aussi
Salus, honor et argentum,
Atque bonum appetitum.

Nach längerer Rede stellt er Herrn Argan vor, der noch eine kleine Schlussprüfung zu bestehen hat, wie dies auch in Wirklichkeit bestimmt war:

Et credo quod trovabitis
Dignam materiam medici
In savanti homini que voici;
Lequel, in chosis omnibus
Dono ad interrogandum
Et à fond examinandum
Vestris capacitatibus.

Wie bei der wirklichen Doctorpromotion dem Candidaten zuerst Fragen aus der Physiologie und der Pathologie vorgelegt wurden, und er dann seine Meinung über einen praktischen Fall abzugeben hatte, so ist auch die Reihenfolge der Fragen, die man an Argan richtet. Der erste Doctor fragt, warum das Opium den Menschen einschläfert, und die Antwort lautet kurz und bündig:

Quia est in eo
Virtus dormitiva.

Das Collegium ist von dieser Auskunft vollkommen zufrieden gestellt und ruft im Chor:

Bene, bene, bene, bene respondere!
Dignus, dignus est intrare
In nostro docto corpore.
Bene, bene respondere!

Es folgen dann Fragen nach den Mitteln gegen die Wassersucht und das Asthma, die nicht minder gut beantwortet werden; zuletzt kommt ein specieller Krankheitsfall zur Sprache.

Dès hiero maladus unus
Tombavit in meas manus,

sagt der vierte Doctor, ein besonders eleganter Lateiner,

Habet grandam fievram cum redoublamentis, . . .
Veillas mihi dire,
Docte Bacheliere,
Quid illi facere.

Herr Argan weiss so gut Bescheid zu geben, wie jeder andere Candidat. Gegen Wassersucht, Asthma, Schwindsucht und alle anderen möglichen Krankheiten gibt es ein unfehlbares Recept:

Clysterium donare,
Postea seignare,
Ensuita purgare!

War die Förmlichkeit der Schlussprüfung überstanden, so erfolgte die feierliche Aufnahme. Der junge Doctor hatte zu schwören, dass er die Rechte und Gesetze des

Standes stets achten werde und der Präses sagte ihm die Formel des Gelöbnisses vor. »Quod observabis jura, statuta, leges et laudabiles consuetudines hujus ordinis« u. s. w., die der Doctorand mit seinem »juro« bekräftigte. Ganz getreu heisst es bei Molière:

Juras gardare statuta
Per facultatem praescripta,
Cum sensu et jugeamento?

worauf auch Argan sein »juro« hören lässt — das berühmte tragische juro, das mühsam hervorgestossene letzte Wort, das der sterbende Molière auf der Bühne sprach. Sobald der Candidat Treue gelobt hatte, stülpte ihm der Präses den Doctorhut auf und ertheilte ihm das Recht zu prakticiren und zu lehren: »Auctoritate sedis apostolicae qua fungor in hac parte, do tibi licentiam legendi, interpretandi et faciendi medicinam hic et ubiqui terrarum.« In diesem einzigen Punkt weicht Molière von dem wirklichen Vorgang etwas ab; sein Argan wird nicht allein Doctor, er erhält boshafterweise auch die Erlaubniss als Chirurg und Apotheker zu wirken:

Ego, cum isto boneto
Venerabili et docto,
Dono tibi et concedo
Virtutem et puissanciam
Medicandi,
Purgandi,
Seignandi,
Perçandi,
Taillandi,
Coupandi
Et occidendi
Impune per totam terram.

Occidendi! Der Witz könnte dem Dichter noch verziehen werden, denn nach der Ansicht der gelehrten Herren ist es besser nach den Regeln der Wissenschaft zu sterben, als im Widerspruch mit ihnen zu gesunden. Aber »perçandi, taillandi, coupandi!« Das war ein Schimpf, den die Facultät dem Komödienschreiber nicht verzeihen konnte. Denn damit hatte er den Aerzten die Chirurgen und Apotheker, ihre ärgsten Feinde, als ebenbürtig zugesellt!

Der Arzt unterschied sich schon durch seine äussere Erscheinung von den andern Gelehrten. Sein langes pelzverbrämtes Gewand, die grosse Perrücke, die unter der Doctormütze hervorquoll, und der stattliche Bart machten ihn von weitem kenntlich. »Wenn man im Doctormantel und Barett spricht, wird jeder Galimathias gelehrt und jeder Unsinn Vernunft«, sagt Béralde ermuthigend zu seinem Bruder Argan. Und Toinette, das Dienstmädchen, bekräftigt die Bemerkung: »Der Bart macht den halben Arzt«. Sie muss es wissen, denn sie hat gerade zuvor einen berühmten Heilkünstler mit Erfolg dargestellt.

Auf einem Maulthier trabte der Doctor durch die Strassen, um seine Kranken zu besuchen. Als ein bekannter Arzt, Guénaut, von diesem Gebrauche abwich und zu Pferd durch die Stadt ritt, war der Scandal und das Aufsehen unter seinen Collegen gross. Auch das klingt bei Molière an. In der Posse »L'Amour médecin« kommen einige Doctoren zusammen, um eine Consultation abzuhalten. Sie setzen sich, husten, und da ihnen sonst nichts einfällt, bemerkt endlich einer: »Paris ist merkwürdig gross, und man muss weite Wege machen, wenn die Praxis sich nur etwas gut anlässt.« Ihm antwortet darauf ein anderer: »Ich muss sagen, ich habe dafür ein vortreffliches Maulthier; es ist kaum glaublich, welche Touren ich jeden Tag mit ihm mache.« »Ich aber«, bemerkt der dritte, »besitze ein wunderbares Pferd, das unermüdlich

ist.« So waren alle Züge, die Molière seinen Aerzten lieh, der Wirklichkeit abgelauscht. Molière brauchte bei seinen Charakterbildern nicht zu übertreiben, er konnte sich einfach an seine Erfahrungen halten. Wenn Argan in der ersten Scene des »Malade imaginaire« 63 Livres für acht Medicinen und zwölf Lavements in einem Monat verrechnet findet, so ist das nichts erstaunliches. In der Wirklichkeit verfuhr man mit den Patienten oft viel schlimmer. Wir besitzen noch eine Apothekerrechnung aus jener Zeit, die wie eine Copie der Nota des Herrn Fleurant aussieht[51]. Zwei grosse Parteien standen sich in der medicinischen Facultät einander gegenüber, die Vertheidiger des neu gefundenen Antimons und die Anhänger der älteren Mittel, die auch Argan benutzt. Guy Patin nannte sich den Mann der drei S, da er nur séné, saigner und syrop de rose verordnete. Besonders der Aderlass, der bis zum heutigen Tag im Süden noch eine so verderbliche Rolle spielt, galt als eine Hauptwaffe gegen alle Leiden. Mit einem wahren Fanatismus, Vampyren gleich, stürzten sich die Aerzte auf ihre Patienten. In seinen Briefen berichtet Guy Patin, dass er seine Frau von einer Brustfellentzündung durch zwölfmal wiederholten Aderlass befreit habe. Als sein Sohn von starkem Fieber gequält wird, verordnet er binnen kürzester Zeit zwanzig Aderlässe und einem Kind von sieben Jahren hat er, wie er selbst schreibt, in einem Zeitraum von vierzehn Tagen dreizehnmal Blut entziehen lassen! Nicht anders verfuhren seine Collegen. Guy Patin erwähnt beiläufig eines Patienten, dem man wegen seines Rheumatismus vier und sechzigmal zur Ader liess. Da mochte freilich der Rheumatismus schwinden, aber das Leben mit ihm. Was suchte man nicht alles mit diesem einen Mittel zu curiren! Hat jemand Nierenschmerzen, flugs verordnet Patin einen Aderlass, hat ein Kind Keuchhusten — ein Aderlass! Ist die Dauphine

guter Hoffnung, so scheint es den Herren rathsam ihr von Zeit zu Zeit eine hübsche Quantität Blut zu entziehen[52].

Vom Jahre 1652 bis 1711 führten die Leibärzte des Königs ein genaues Tagebuch über die Gesundheit des Monarchen. Das Manuscript in reichem Folioband ist noch heute erhalten, auch neuerdings durch den Druck bekannt gemacht worden[53]. Dieses Tagebuch belehrt uns, wie klein der mächtige König oft war, und wie er unter den Händen seiner Aerzte und Apotheker duldete. Auch er wurde nach Herzenslust mit Arzeneien und kunstreich gemischten Tränklein tractirt, und es ist als hörte man auch um ihn triumphirend das Recept aus Molière's Posse wiederholen:

Clysterium donare,
postea seignare,
ensuita purgare,

wenn man liest, was dem König in dieser Beziehung zugemuthet wurde. Die Komik solcher Behandlung wurde noch dadurch erhöht, dass alle Vorgänge mit einer gewissen Feierlichkeit statt hatten. Dem ganzen Hof wurde es bekannt gegeben, so oft es den Aerzten gefiel, Sr. Majestät Leib durch Blutentziehung oder die schon genannten ungefährlicheren Mittel zu erleichtern. Da König Ludwig einer der stärksten Esser seines Reiches war, mag man sich vorstellen, wie oft der Hof Nachricht erhielt, dass der grosse Monarch sich den unwürdigen Händen eines Apothekers anvertrauen musste. Je mehr aber die Aufzeichnungen des genannten Tagebuchs an die menschliche Natur des Königs erinnerten, um so kriechender wurde der Styl derselben. Daquin, einer der Leibärzte, constatirt eines Tags mit Erstaunen, dass Se. Majestät, gleich den andern Sterblichen, Schnupfen bekommt, wenn sie sich erkältet.

Mit welchem Vergnügen mag Ludwig zugesehen haben, wenn seine Peiniger auf der Bühne verspottet wurden, denn bei allem Widerwillen wagte er doch nicht, ihren Anordnungen zu widerstehen. Nur wenige hatten wie Molière den Muth, auch in der Stunde wirklicher Krankheit und drohender Gefahr den Rath der Aerzte zu verschmähen. Selbst den gewöhnlichsten Charlatanen, die im Land umherzogen, vertraute man sich abergläubig an. Darum finden wir auch bei Molière eine Reihe solcher Wunderdoctoren. Der Holzhauer Sganarelle verwandelt sich mit Leichtigkeit in einen Doctor; in »l'Amour médecin« besingt ein Operateur die geheime Kraft seines Universalmittels. Clitandre verkleidet sich darin als Arzt, wie ja auch Toinette im »Malade imaginaire« einen reisenden Arzt darstellt. Zu welchen Mitteln man oft griff, erscheint heute unglaublich, obwohl auch die Gegenwart in Anwendung von Geheimmitteln und sympathetischen Kuren noch erkleckliches leistet. Es ist ergötzlich, in einem Brief der Marquise de Sévigné vom 13. März 1671 zu lesen, welches Mittel man gegen die Wasserscheu anwandte. Drei Hofdamen der Königin waren von einem kleinen Hund gebissen worden, und da man das Thier für toll hielt, schickte man die Damen nach Dieppe, wo sie dreimal in's Meer geworfen wurden, weil diese Procedur als das sicherste Mittel gegen den Biss eines tollen Hundes galt. Mme. de Sévigné hat kein Mitleid mit den Opfern dieser Kur. »Ah, Zésu! matame de Grignan, l'étranze sose t'être zetée toute nue tans la mer«, schreibt sie, eine der Damen ihres fremdartigen Accents willen verspottend. Die lebenslustige Marquise hatte für die Aerzte freilich nur so lange Worte des Hohns und der Missachtung, als sie gesund war. »Wie ich die Aerzte hasse! Ihre Kunst ist nur Windbeutelei!« Aber sobald sie litt oder von der Erkrankung eines andern hörte, hatte

sie nichts eiligeres zu thun, als den Rath der Doctoren einzuholen. Widersprachen sich die Herren in ihren Vorschriften, so machte ihr das ein herzliches Vergnügen, aber sie that doch, was man ihr vorschrieb. Der Mensch ist nun einmal so beschaffen, dass er sich in der Sorge um das liebe Ich gar leicht die thörichtesten Mittel gefallen lässt, und so lang er von dieser Schwäche nicht geheilt sein wird, bleibt auch Molière's Spott über die Quacksalber und deren Patienten zeitgemäss.

Aus der Betrachtung der französischen Gesellschaft, wie sie sich in Molière's Lustspielen spiegelt, ergibt sich unzweifelhaft der Anbruch einer neuen, der modernen Zeit. Am deutlichsten wird diese Umwandlung durch die herrschende Stellung, welche die Frau bei Molière bereits einnimmt. Allerdings war sie dem Gesetz nach immer als unmündig zu betrachten, wie ja auch die Verfügung über das Loos der Kinder, zumal der Mädchen, völlig dem Gutdünken des Vaters überlassen war. Molière hat oft genug, wie wir gesehen haben, gegen diese Tyrannei des Mannes angekämpft. Allein wenn die Frau auch dem Wortlaut des Gesetzes nach machtlos war, so hatte sie sich in aller Stille auf andre Weise die Herrschaft gesichert. Seit einem halben Jahrhundert hatte sich in Frankreich eine feinere Geselligkeit ausgebildet. Die Frauen gaben nun, wie nie zuvor, den Ton an im Reich des Geschmacks, der Literatur, des geselligen Verkehrs, und ein Dichter wie Molière, auf dessen Leben die Frauen so bestimmend, bald begeisternd bald hemmend, eingewirkt hatten, war gewiss der letzte, diese Macht zu übersehen und ihr die Huldigung zu versagen.

Wenn es keinen andern Beweis gäbe für den steigenden Einfluss, den sich die Frauen errangen, so würde ein Blick auf den allmählig sich umgestaltenden Charakter der Literatur genügen, diese Wandlung erkennen zu lassen. War die Dich-

tung früher fest, männlich, oft roh, so wurde sie um so milder, aber auch weichlicher, je mehr die Gesellschaft sich dem Willen und dem Geschmack der Frauenwelt unterwarf. Wie herb sind oft die Frauengestalten Corneille's in ihrer heroischen Grösse, und welch ein alterthümlich ernster strenger Geist beseelt die Tragödien dieses Dichters! Zwischen ihnen und den Dichtungen Racine's besteht keinerlei Verwandtschaft mehr. In den letzteren ist die Liebe die einzig wirkliche Macht und die allein berechtigte Leidenschaft. In ihnen herrschen deshalb die Frauen. Es ist nicht zufällig, dass Racine besonders gross in der Zeichnung seiner weiblichen Personen ist, dass seine Andromaque, Monime, Iphigénie, Phèdre und Athalie höher stehen und gelungener sind, als alle seine Helden. Racine war der Dichter der modernen Gesellschaft, die den Frauen das Scepter übergeben hatte und deren Sinn und Geschmack walten liess.

Nicht so auffallend, aber doch unverkennbar, zeigt sich der steigende Einfluss der Frau in den Lustspielen Molière's. Ob uns der Dichter in vornehme Kreise oder in bürgerliche Familien einführt, überall zeigt er uns die Frauen tonangebend und trotz ihrer Rechtlosigkeit mächtig. Sie regieren durch ihre Schönheit und ihren Geist, und nehmen regen Antheil an allem was um sie vorgeht. Selbst die Verirrungen der precieusen und gelehrten Damen sind nur ein Beweis mehr für die Bewegung, die sich der Frauenwelt bemächtigt hatte. Tauchten doch schon hier und da schüchtern die Ideen von Emancipation auf. Die französische Gesellschaft war in völliger Umwandlung begriffen, und es bereitete sich die Herrschaft der Salons und des Esprit vor, die im achtzehnten Jahrhundert unbestritten war.

Molière hat eine reiche Gallerie von Frauen-Portraits, aus allen Ständen und von den verschiedensten Charakteren

gezeichnet. Er entwickelt seinen ganzen Humor und sein Talent scharfer Detaillirung in der Schilderung der übertriebenen, launenhaften, herrischen oder affectirten Damen, die er der Reihe nach in seinen Lustspielen vorführt; aber er gewinnt unsere Sympathie durch die Natürlichkeit und Einfachheit, mit denen er einige Mädchenfiguren ausgestattet hat. Es sind reizende Gestalten, die er mit leichtem Pinsel malt, alle verschieden in ihrem Sinn, ihrem ganzen Wesen, aber alle durch ihre Anmuth und Liebenswürdigkeit bezaubernd. Ist die eine schalkhaft und heiter, so ist die andre die Güte und Nachsicht selbst. Bei allen aber tritt die feine und edle Empfindung, das warme Gemüth, die echte Bildung gewinnend zu Tage, und unter den Frauen Molière's finden sich einige wahrhaft schöne Seelen, wie Éliante und Henriette. Sie sind in ihrer harmonischen Natur die besten Fürsprecherinnen ihrer Zeit, die man oft so übereilt als steif und geschmacklos verurtheilt. Dass das siebzehnte Jahrhundert diesen Vorwurf nicht verdient, beweist eben Molière und er nicht allein. Er brauchte nur mit offenem Auge um sich zu schauen, um Vorbilder für seine Frauencharaktere zu finden. Denn es sind wirkliche Portraits, die er gibt. Wenn auch keine einzelne bestimmte Dame dazu gesessen hat, so sind es doch treffende Bilder, welche den Charakter, die Stimmung und Haltung der Zeit wiedergeben. Wenn wir die Briefe der Frau von Sévigné lesen, steigen nicht selten und unwillkürlich einzelne Gestalten Molière's lebendig in unserer Erinnerung auf. Sie selbst, die eine so grosse Bewunderung für den Dichter hegte, war ja in ihrer Lebhaftigkeit, Natürlichkeit und heiteren Anmuth gleich einer der schönen Frauen, denen wir in den Lustspielen begegnen. Ihre Briefe enthalten häufig Stellen, die einem Molière'schen Stück entnommen sein könnten. Dichtung und Geschichte ergänzen sich hier, um das Bild

der Zeit vollständig zu geben. Eins aber ist nicht zu übersehen. Die Menschen des 17. Jahrhunderts konnten sich zwar für alles, was ihnen gross erschien, begeistern und empfanden so tief wie die Kinder jeder andern Zeit. Sie litten auch zeitweise unter der Tyrannei der Affectation, wie die Geschichte der Precieusen und jener Damen beweist, die im Theater ihre Sitze so wählten, dass man ihre Thränen bemerken musste. Aber noch wussten sie nichts von der krankhaften Sentimentalität, welche späteren Geschlechtern als Hauptmerkmal echter Humanität galt, und deren Mangel auch noch in neuster Zeit manchen Lesern das unbefangene Urtheil über die Werke der älteren Dichter erschwert. Die Frauen zur Zeit Molière's wussten nichts von Gefühlsschwärmerei und Empfindsamkeit, sie verloren sich nicht in unklarer Romantik, um für poetisch zu gelten, und strebten nicht darnach durch Weltschmerz interessant zu werden. Aber sie waren darum nicht weniger anziehend und um vieles liebenswürdiger. Die steigende Popularität Molière's ist daher ein gutes Zeichen. Sie beweist, dass auch die Gegenwart die einfache und natürliche Empfindung zu schätzen weiss.





13. Molière in Deutschland.

Haben wir das Leben Molière's sowie seine Werke eingehend studirt, und den Charakter der Zeit, in welcher der Dichter lebte, in grossen Umrissen zur Anschauung gebracht, so wollen wir zum Schluss unsern Blick auf Deutschland wenden, um zu sehen, welche Aufnahme Molière hier gefunden hat.

Da überzeugt man sich denn bald, dass Molière in Deutschland keinen so epochemachenden Einfluss erlangte, wie in seinem Vaterland. Von einer Wirkung, wie Shakespeare sie auf die deutsche Literatur ausübte, kann bei Molière nicht die Rede sein. Der Grund dieser Erscheinung ist klar. Unter gleichen Verhältnissen wird eine Tragödie leichter von den Fremden gewürdigt, als ein Lustspiel, denn die erstere richtet sich an das Gefühl, und schildert die grossen Kämpfe der Menschen und ihr Weh, das zu allen Zeiten und bei allen Völkern in derselben Weise empfunden wird. Scherz und Spott aber sind mehr individueller Natur, und jede Nation hat ihre besondere Art der guten Laune und Heiterkeit. Während also das Trauerspiel allgemein verständliche Verhältnisse darstellt, richtet sich das Lustspiel nach dem Nationalcharakter der

einzelnen Völker. Der grosse Brite steht als Tragiker unübertroffen da, und ist zudem germanischen Stamms. So musste er auch in Deutschland anerkannt werden, sobald man nur auf ihn hinwies. Anders erging es Molière, dessen Grösse dem deutschen Publicum lange Zeit entging. Eine Tragödie lässt auch in abschwächender Uebersetzung ihre Kraft noch ahnen, ein Lustspiel aber verliert unter der Hand eines plumpen Bearbeiters jeglichen Reiz. Das französische Lustspiel herrscht seit lange unbestritten auf allen Bühnen der Welt, aber wer möchte bezweifeln, dass es trotzdem für jedes nichtfranzösische Publicum etwas Fremdes bewahrt, und dass selbst ihre gelungensten und heitersten Charakterbilder im Ausland nur halb verstanden werden, eben weil sie specifisch französisch sind?

Trotz der mannigfachen Hindernisse, die sich somit einer gerechten Würdigung Molière's in Deutschland entgegenstellten, wurde derselbe doch auch hier früh bekannt und geschätzt. Er war eine Zeit lang, und zwar in der trübsten Epoche des deutschen Theaters, die einzige Stütze, die der dramatischen Kunst verblieb.

An den Höfen der deutschen Fürsten, die den Prunk und die Mode von Versailles nachäfften, durften schon im siebzehnten Jahrhundert französische Schauspieler nicht fehlen. Muss man auch die Verirrung beklagen, welche viele kleine Fürsten antrieb nach französischem Vorbild zu leben und die Gelüste ihrer Eitelkeit auf Kosten der Landeskinder zu befriedigen, so können wir doch die Vorliebe der deutschen Höfe für französisches Theater in jener Zeit nur natürlich finden. Was die rohen deutschen Wandertruppen boten, war mit den Vorstellungen der meist künstlerisch geschulten französischen Schauspieler nicht zu vergleichen. Diese brachten neben Corneille und Racine ganz besonders Molière nach Deutschland, und spielten überhaupt die bekanntesten Werke des französischen

Repertoires. Durch ihr Beispiel angeeifert, versuchten sich bald auch die deutschen Schauspieler in der Wiedergabe der fremden Dichtungen. Schon 1670 erschien in der »Schaubühne englischer und französischer Comödianten« (Frankfurt a. M.) die Uebersetzung von drei Molière'schen Lustspielen, »Amor der Arzt«, »Die köstliche Lächerlichkeit« und »Sganarelle«. Im Jahr zuvor hatte eine Studententruppe zu Leipzig Corneille's »Polyeucte« in einer deutschen Bearbeitung von Cormarten aufgeführt, wobei der junge Johann Velthen oder Veltheim aus Halle die Hauptrolle gespielt hatte. Die französische Tragödie war freilich gar wundersam verbessert worden. Man sah darin, wie die Märtyrer gespiesst, geköpft oder an kleinem Feuer gebraten wurden. Polyeucte's Geist erschien auf der Bühne mit dem abgehauenen Kopf im Arm und derlei Schönheiten wies das Stück noch viele auf. Veltheim trat bald darauf an die Spitze einer wandernden Truppe, bei der er nach französischem und italienischem Vorbild auch Schauspielerinnen zuliess. Es war dies eine Neuerung, die bei den damals herrschenden Verhältnissen nicht ohne Kühnheit war. Im Jahr 1685 wurde in Dresden das erste deutsche Hoftheater begründet und Veltheim's Leitung übergeben. Derselbe hatte neben den alten Schwänken, Haupt- und Staatsactionen, auch fremde classische Stücke, freilich in welcher Bearbeitung! auf seinem Repertoire. Unter anderen liess er Calderon's »Leben ein Traum« und Corneille's »Cid« (unter dem Titel »Der schlimme Roderich«) aufführen.

Mit Vorliebe aber stützte er sich auf Molière. Während eines Aufenthalts des sächsischen Hofs in Torgau (1690) liess Veltheim von Molière'schen Werken den »Bürgerlichen Edelmann«, »Die Komödie von Mascarilius« (»l'Etourdi«) »Die glückselige Eifersucht« (»Sganarelle«), den »Gezwungenen Arzt«, »Don Juan oder des Don Pedro Todten-

gastmahl«, »Die Männerschule« und sogar den »Misanthrope« unter dem Titel »Der Verdriessliche« aufführen [54].

Welcher Art die Uebertragungen gewesen sein mögen, können wir uns vorstellen. Ja wir besitzen wahrscheinlich noch den Text der Uebersetzung, welche Veltheim benutzte. Im Jahr 1694 erschien zu Nürnberg bei Johann Daniel Tauber in drei Bänden eine Uebersetzung »derer Comödien des Herrn von Molière, Königlichen Frantzösischen Comödiantens ohne Hoffnung seines Gleichen«. Derselbe Verleger veröffentlichte ein Jahr darauf (1695) eine zweite Uebersetzung unter dem Titel »Histrio-Gallicus, comico-satyricus sine exemplo oder die überaus anmuthigen und lustigen Comödien des fürtrefflichen und unvergleichlichen Königlichen Frantzösischen Comödiantens, Herrn von Molière, wieder aufs Neue und mit grosser Mühe und wunderbarem Fleiss, auch dem Molière'schen Genio gemäsz in das reine Teutsche übersetzt«. Dieses letztere Werk enthält vielleicht den von Veltheim bei seinen Aufführungen benutzten Text. Uebrigens bringen beide Ausgaben nur die Prosa-Lustspiele Molière's. Der zweite Uebersetzer sagt geradezu, dass er die in gebundner Rede verfassten Comödien nicht übersetzt habe, da er »auf dem Parnasso poetico« nicht studirt habe. Doch würden diese von einem »andern Subjecto, welches den Pegasum geschicklich zu satteln und aufzuzäumen« wisse, übersetzt und von demselben Verleger demnächst veröffentlicht werden. Es scheint indessen, dass dieses Versprechen nicht eingelöst worden ist. Dass auch der erste Uebersetzer nicht auf dem Parnasso poetico studirt hat, beweist er deutlich genug. Die Posse »Mr. de Pourceaugnac« beginnt z. B. mit einem Ständchen, bei dem ein Sänger die folgende Strophe singt:

Que soupirer d'amour
Est une douce chose,

Quand rien à nos voeux ne s'oppose!
A d'aimables penchans notre coeur nous dispose;
Mais on a des tyrans à qui l'on doit le jour.
Que soupirer d'amour
Est une douce chose
Quand rien à nos voeux ne s'oppose.

In der Uebersetzung von 1694 heisst das Stück »Der Herr von Birkenau« und die angeführten Verse lauten folgendermassen:

Der Liebes-Seufftzer stille Klag
Ist wohl ein süsser Segen,
Wann unserm Wünschen sich nichts kann entgegen legen!
Es lässt sich unser Hertz zu zartem Kitzel regen;
Doch ist es Tyrannei das Seufftzen fordern an dem Tag.
Der Liebes-Seufftzer stille Klag
Ist wohl ein süsser Segen,
Wann unserm Wünschen sich nichts kann entgegen legen.

Die Prosa der Uebersetzung ist nicht besser. Wir nehmen aufs Gerathewohl aus dem »Bürgerlichen Edelmann« (I., 1.) eine kleine Stelle heraus, wo der Capellmeister von »Herrn Schurdein« sagt: »Es ist wahr, wir haben hier einen Mann funden, wie wir ihn alle beede nöthig haben. Diss ist uns eine liebliche Einkunfft, welche dieser Herr Schurdein mit den Gedancken des Adels und der Galanterie sich im Kopff gebracht, und hätten euer Dantzen und meine Music zu wünschen, dass ihm jedermann gleich wäre«. In den »Lächerlichen Kostbaren« (sc. 8) macht der »Markgraf Mascarille« den Damen folgendes Compliment: »Meine Dames, sie werden ohne Zweifel über die Kühnheit meiner Visite bestürtzt sein: Allein euer Ansehen ziehet euch eine solche Ungelegenheit auf den Hals, und die Würde hat so gewaltige Anlockungen, dass

ich ihr allenthalben nachlaufe. — — Ach, ich lasse mich wider eure Worte vergeblich ein. Der Ruhm, indem er von eurer Giltigkeit erzehlet, hat Recht, und dass ihr alles Galantes, so hier in Paris ist, mitmachet, Pic, Repic und Caput«.

Der dritte Band der Ausgabe von 1694 trägt eine Zueignung an mehrere »Reichsohnmittelbar Hochwohlgeborne« oder »Hochedle und Gestrenge« Herren. Darin wird die Beliebtheit der Molière'schen Lustspiele auch in Deutschland hervorgehoben. »Wann die Comödien des Herrn de Molière, weyl. unvergleichlichen Comici am Frantzösischen Hof, mit einstimmiger Hochachtung durch gantz Teutschland nicht wären aufgenommen worden; wann sie nicht die meisten Haupt-Stätte des Röm. Reichs in eine liebliche Verwunderung gesetzt hätten; Wann (sage ich) man sie nicht durchgehends als einen fürtrefflichen Zeitvertreib grosser Potentaten und Stands-Personen rühmete; so würde ich mich nimmermehr der Kühnheit unterfangen haben, selbige E. Hoch-Frey-Herrl. Gnaden und E. Excellentzen anzubieten«[55].

Dass die beiden Uebertragungen, trotz des Fleisses den man auf sie verwandt haben mag, plump und ungeniessbar sind, geht aus den wenigen mitgetheilten Proben zur Genüge hervor, und Baudissin sagt mit Recht von ihnen, dass sie einander gleichen wie ein Holzapfel dem andern.

Weitere Uebersetzungen folgten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, und bewiesen, dass die oben erwähnte Widmung mit ihrer Behauptung Recht hatte, und Molière auch in Deutschland beliebt war. Schon die Titel der einzelnen Stücke »die lächerlichen Einbilderinnen«, »der Junker von Schweinikel« u. s. w. zeigen aber, dass die Kunst der Uebersetzer sich noch nicht gehoben hatte.

Für die deutsche Literatur und das deutsche Theater war die Zeit überaus trüb. Die Schauspielkunst verwilderte

völlig; die Dichtung war am Schluss des siebzehnten und in den ersten Jahren des achtzehnten Jahrhunderts unsäglich arm und platt geworden. »Der einzige Rettungsfaden«, sagt Devrient, »welcher der Schauspielkunst in der Hand blieb, um sich aus diesem Labyrinth von Affectation, Verzerrung, Unsinn und Erniedrigung in die menschliche Natur herauszuretten, blieb aus Molière's Lustspielen gesponnen, die, wenn auch nach dem herrschenden Geschmack zugestutzt, doch eine regelmässigere Führung der Handlung und, was das Wichtigste war, eine mehr besonnene Charakteristik der Personen enthielten«[56].

Hätte man es damals in Deutschland verstanden, die französische Literatur und Kunst richtig zu würdigen, und unter ihrer Leitung nach Bildung und Verfeinerung zu streben, man würde sich manche Schwierigkeit und manchen ermüdenden Irrweg erspart haben. Kann man doch die literarischen Verhältnisse, wie sie damals in Deutschland bestanden, mit jenen vergleichen, welche zum Beginn des siebzehnten Jahrhunderts in Frankreich herrschten. Damals hatten sich die Franzosen willig vor den Spaniern und Italienern als ihren Lehrmeistern gebeugt, und gerade deshalb sahen sie sich nach kaum mehr als einem Menschenalter stark genug, jeden fremden Einfluss abzuschütteln. Anders wäre es auch in Deutschland nicht ergangen. Die französische Regelmässigkeit hätte damals keinen Schaden angerichtet; die deutsche Literatur wäre zeitig genug erstarkt und hätte sich selbständig hingestellt. So aber existirte die dramatische Poesie lange Zeit nur dem Namen nach in Deutschland; der Hanswurst herrschte in seiner niedrigsten Gestalt, und auch die fremden Werke wurden immer seltener dargestellt. Eine kostbare Zeit verstrich ungenützt. Erst mit Gottsched begann eine bewusste Reaction, die von der Neuberin und ihrer Schauspieltruppe kräftig unterstützt wurde. Einmal musste man doch durch

die französische Schule gehen, und je später es geschah, desto gefährlicher war es. Denn alsdann stand man nicht mehr unter der Herrschaft des classischen Schauspiels der Franzosen, sondern unter dem Einfluss der mehr und mehr ersterbenden Tragödie des achtzehnten Jahrhunderts. Aber selbst in der schlimmsten Zeit blieb Molière immer auf dem Repertoire des deutschen Theaters, und jede Truppe, welche sich eine etwas höhere Aufgabe stellte, versuchte sich auch mit der Darstellung Molière'scher Stücke.

Eine neue Uebersetzung von T. S. B. (Bierling), erschien zu Hamburg bei Ch. Herold im Jahr 1752 in erster und 1769 in zweiter Auflage. Gewandter als die Uebertragung des »Histrio-Gallicus«, ist doch auch diese Arbeit noch schwerfällig genug. Man vergleiche die schon angeführten Stellen aus der ersten Uebersetzung mit den folgenden. In dem Stück »die romanmässig witzigen Frauenzimmer« begrüsst hier Mascarilias die beiden preciösen Fräulein: »Mesdames! Sie werden ohne Zweifel über die Kühnheit meines Besuches erstaunen, aber Ihr grosser Ruhm bringt Ihnen diesen unglücklichen Handel zu wege; und die Verdienste haben so mächtige Reizungen für mich, dass ich ihnen überall nachlaufe«. Gleich darauf sagt er zu ihnen: »Ich ergreife die Gegenpartei von Ihren Worten. Der Ruf hat Recht, indem er Ihren Wert erzählt, und Sie werden allen galanten Herren in Paris Sechziger und Neunziger machen und nicht eher aufhören, bis sie capot sind«. Noch mehr leidet die Sprache der höheren Schauspiele Noth. »Was ist es denn«, was fehlt Ihnen, Herr Alcest?« fragt Philintes in der ersten Scene des »Menschenfeinds« . . . »Ich kann mich in Ihren schleunigen Zorn gar nicht finden, und ob ich gleich Ihr Freund bin . . .« Alcest unterbricht ihn in der bekannten Weise: »Ich? Ihr Freund? Streichen Sie das aus Ihrem Register nur aus . . . Was ich jetzt an Ihnen bemerkt habe, das steht mir durch-

aus nicht an«. Am unglücklichsten ist der Uebersetzer in dem Versuch, den Ausdruck anmuthiger Laune oder derber Komik wiederzugeben. In dem »Médecin malgré lui« singt Sganarelle ein lustiges Liedchen:

> Qu'ils sont doux,
> Bouteille jolie,
> Qu'ils sont doux,
> Vos petits glougloux!

Man vergleiche damit die Uebersetzung:

> Fläschchen, mein liebes Kind,
> Ach wie ergötzlich sind,
> Wie zuckersüsse
> Deine Küsse!

Wir könnten noch eine ganze Reihe von Uebersetzungen und Bearbeitungen anführen, unter welchen die von Zschokke zwar nicht als die beste, aber als eine Merkwürdigkeit hervorzuheben wäre, da sie die Lustspiele in das 19. Jahrhundert und nach Deutschland verlegt, aus den Molière'schen Personen Justiz- und Commerzienräthe, Officiere u. s. w. macht. Allein eine eingehendere Besprechung dieser Arbeiten ist doch nicht nöthig. Ihre Menge beweist nur, wie eifrig man sich auch schon im vorigen Jahrhundert mit Molière beschäftigte und seinen Werth erkannte.

Umsomehr überrascht es, unter seinen Gegnern auch Lessing zu finden. In der Dramaturgie vertheidigt er zwar die »École des femmes« gegen Voltaire, der ihm widerwärtig war. Voltaire hatte gesagt, in dem genannten Stück sei alles nur Erzählung, aber doch so künstliche Erzählung, dass alles Handlung zu sein scheine. Lessing bestreitet dieses Urtheil und erinnert an Molière's eignes Wort in der »Critique de l'École des femmes«, die Erzählungen selbst würden darin zu Handlungen. Lessing

pflichtet Molière darin bei. Die Erzählungen in diesem Stück hätten alles, was zu einer komischen Handlung erforderlich sei, und ihnen diesen Namen streitig machen zu wollen, sei blose Wortklauberei, Lessing möchte lieber sagen, dass in der »Frauenschule« alles Handlung sei, obgleich alles nur Erzählung zu sein scheine[57]. Er will aber an anderer Stelle nur das niedrig komische Talent bei Molière anerkennen und setzt Destouches in mancher Beziehung über ihn. Bei der Besprechung eines Lustspiels »Das unvermuthete Hinderniss« (L'obstacle imprévu«) von Destouches sagt er: »Destouches hatte in seinem »Verheiratheten Philosophen«, dem »Ruhmredigen«, in dem »Verschwender« Muster eines feineren höheren Komischen gegeben, als man von Molière selbst in seinen ernsthaftesten Stücken gewohnt war«. Nun hatte Destouches allerdings eine recht gefällige leichte Gabe, und seine Lustspiele sind unterhaltend, aber im Ganzen ist er doch oberflächlich und unbedeutend, und keines seiner Werke kann auch nur annähernd den grossen Dichtungen Molière's gleichgestellt werden.

Noch entschiedener als Lessing, ja wahrhaft gehässig, trat August Wilhelm von Schlegel in seinen »Vorlesungen über dramatische Literatur« gegen Molière auf. Nachdem er in einer kurzen biographischen Notiz gesagt hat, dass der Dichter in »geringem Stand« geboren sei, erzählt er, dass derselbe »von den Vorurtheilen persönlicher Würde« wenig eingenommen gewesen wäre, »da er immer bereit war, die auf der Bühne damals so häufigen Stockschläge auszutheilen oder zu empfangen.« Ja er geht noch einen Schritt weiter. Er wirft ihm vor, sein Eifer sei so gross gewesen, »dass er als der wirkliche Kranke in der Vorstellung des eingebildeten seinen Geist aufgab«, — gleich als habe sich Molière solch raffinirten Schlusseffect ausgesucht. Schlegel fand ferner die Verhältnisse, in denen

Molière lebte, ohne Würde, und alles so sehr auf den blendenden Schein berechnet, »dass ihm nicht einmal der Name von Rechtswegen gehörte«. Schlegel erklärt, nicht zu verstehen, wieso Molière in seinem Fach »einzig und als origineller Kunstschöpfer« dastehen soll. »Wenn er sich zuweilen strengeren Gesetzen unterwarf, so verdanken wir es mehr seinem Ehrgeiz und der Lüsternheit, auch mit unter die classischen Schriftsteller des goldenen Zeitalters gezählt zu werden, als einem inneren immer wachsenden Trieb nach auserlesener Vortrefflichkeit« . . . . »In seinen ernsthafteren Stücken in Versen scheint er immer einen Anlauf genommen zu haben: man spürt etwas zwanghaftes in der Anlage und Ausführung. Sein Freund Boileau theilte ihm vermuthlich seine Ansicht von einem correcten Spass, von einem gravitätischen Lachen mit, und so entschloss sich Molière nach dem Carneval seiner Possen zuweilen zu der Fastendiät des regelmässigen Geschmacks, und versuchte miteinander zu vereinbaren, was seiner Natur nach unvereinbar ist, Würde und Lustigkeit«.

Selten hat wohl ein angesehener Kritiker sich zu einer so gehässigen Beurtheilung eines hervorragenden Dichters hinreissen lassen. Die wegwerfende Art, mit der sich Schlegel überhaupt über die ganze französische Literatur ausspricht, wird allerdings erklärlich, wenn man weiss, dass er seine Vorträge im Frühjahr 1808 zu Wien hielt, also zu einer Zeit, wo in Deutschland und Oesterreich der Unwille über die Franzosenherrschaft immer höher stieg, und gerade von den Patrioten der Zorn des Volkes fortwährend angefacht wurde. Aber dann hätte Schlegel wenigstens in der zweiten Ausgabe, deren Vorrede er von Paris im November 1816 datirte, den Ton seiner Sprache mildern können, denn dem Sieger steht es schlecht an, die guten Eigenschaften des Besiegten zu verkennen. Schlegel blieb zwar mit seinem verdammenden Urtheil nicht allein, doch

kann man dem Tadel zehnfaches Lob aus dem Mund der berufensten Männer entgegensetzen. Wie anders sprach sich z. B. Friedrich Jacobs, der feingesinnte Philolog, über Molière aus. Er nannte ihn einen Geist, wie die Nachwelt keinen zweiten hervorgebracht habe, und feierte ihn als den »Vater der Komödie« [58].

Heinrich von Kleist, der sich lang in Frankreich aufhielt, huldigte Molière, indem er seinen »Amphitryon« meisterhaft in deutsche Sprache übertrug. Mit wahrhaftem Dichtergeist verstand er es, in vielen Scenen den Charakter des Originals unverändert zu bewahren, und doch wird man nie daran gemahnt, dass man es mit einer Uebersetzung zu thun hat. Wo Kleist freilich umbildend und erweiternd vorging, wie besonders am Schluss, hat er das Molière'sche Stück nicht verbessert, sondern ihm nur den Reiz leichter Anmuth geraubt, und den Beweis geliefert, mit wie feinem Verständniss Molière die in der Sage liegenden Schwierigkeiten zu überwinden wusste. Eine Vergleichung seiner Arbeit mit dem Stück Molière's zeigt, dass er die Widerwärtigkeit des Stoffs noch erhöhte, während der französische Dichter sie mit feinem Verständnisss so viel als möglich zu verhüllen strebte.

Dass Goethe sich bewundernd über Molière ausgesprochen hat, wurde schon früher erwähnt. Auch die grössten deutschen Schauspieler von Eckhof angefangen bis zu Iffland und den Künstlern der neusten Zeit haben Molière'sche Rollen mit Vorliebe gespielt. Es kann das nicht Wunder nehmen, da Molière, der mit der Bühne so vertraut war, seine Charaktere nicht blos psychologisch fein zeichnete, sondern auch dramatisch effectvoll zu gestalten verstand. Darum hat sich denn auch in unserem Jahrhundert die Kunst der Uebersetzer, die seit Voss so grosse Fortschritte gemacht hat, verschiedenemale an Molière herangewagt

und schöne Leistungen geboten. Was die Uebersetzung der französischen Dichter überhaupt erschwert, ist zunächst der eigenthümliche Charakter der französischen Sprache, der dem Wesen der germanischen Sprachen in vieler Hinsicht so fremd und widersprechend ist. Racine z. B. hat viele Stellen, die unübersetzbar, sind, insofern die Harmonie seiner Sprache, die vollendete Kunst seiner Bilder, seine prägnante Kürze in jeder Uebertragung theilweise verloren gehen müssen. Dazu kommt noch die Klippe des Metrums, denn der französische Alexandriner ist dem deutschen keineswegs gleich. Baudissin sagt darüber sehr richtig: »Nun ist der französische Bühnenvers vom deutschen Alexandriner durchaus verschieden, schon um deshalb, weil jener die Silben nur zählt, während dieser sie wägt. Daraus entsteht für den französischen Schauspieler die Möglichkeit, jede einzelne Zeile nach Gutdünken als Jamben oder als Anapästen zu sprechen, und die unleidliche Monotonie zu beseitigen, der die deutschen Alexandriner verfallen«. (Band I. Vorwort.) Der französische Vers wechselt also beliebig die rhythmische Folge und gibt damit dem an sich schwerfälligen Versmass eine gewisse Beweglichkeit, während die Einführung des Jambus, der sonst jede Freiheit gewährt, den deutschen Alexandriner vollends monoton gestaltet und ihn oft zum unerträglichen Geklapper zwingt. Baudissin hat darum in seiner Uebersetzung den freien fünffüssigen jambischen Vers angewandt. Freilich ändert sich mit dem Versmass auch der Charakter der Sprache und der Stil des Dichters. Für fünf französische Alexandriner braucht man häufig sechs jambische Verse, und die feine knappe Sprache des Originals leidet darunter Noth. Adolf Laun hat es aus diesem Grund vorgezogen, in seiner Tartuffe-Uebersetzung den deutschen Alexandriner anzuwenden, und hat mit ihm geleistet, was nur zu leisten war. Für gewisse Lustspiele, wie z.B.

die »Femmes savantes« möchte der Alexandriner am ersten noch am Platz sein, da er den altmodischen Sinn und die pedantische Weise der gelehrten Herren und Damen des Stücks vortrefflich zum Ausdruck bringt. Andrerseits nimmt er freilich dem Lustspiel den anmuthigen leichten Charakter, den es im Gegensatz zu den komischen Scenen in andern Auftritten so schön zu behaupten weiss.

Seit einiger Zeit regt sich in Deutschland ein verstärktes Interesse für Molière. Die Theater greifen mit neuem Eifer zu seinen Lustspielen zurück, und achten in ihm einen der wenigen grossen Dramatiker, den jedes Land kennen muss, und dessen Werke niemals ganz von der Bühne verschwinden sollen. In diesem Sinn feierte das Wiener Hofburgtheater im Jahr 1873 die Erinnerung an den zweihundertjährigen Todestag des Dichters mit einer Vorstellung des »Geizigen«, dem ein von Dingelstedt gedichteter schwungvoller Prolog vorausging. Seitdem hat dieselbe Bühne auch eine Bearbeitung des »Eingebildeten Kranken« zur Aufführung gebracht, und das Publicum konnte sich überzeugen, welch ein Reichthum genialen Humors in den Possen Molière's liegt. An andern Orten sind die »Gelehrten Frauen« gespielt worden und haben ebenfalls Glück gemacht, sobald nur die Darsteller ihrer Aufgabe halbwegs gewachsen waren. Richtig und mit Vorsicht bearbeitet, könnte noch manches Werk Molière's auf diese Weise zu einer dauernden Bereicherung des deutschen Schauspiels führen.

Aber nicht allein die Bühnen wenden dem grossen französischen Komiker eine steigende Aufmerksamkeit zu; auch die Schriftsteller und Gelehrten, die Freunde echter Literatur huldigen Molière in der schönsten Weise, indem sie ihn zum Gegenstand liebevoller Studien machen. Es hat sich neuerdings eine ganze Gemeinde von Verehrern des Dichters gebildet, und ihre Zahl nimmt stetig zu.

Wir hatten im Lauf unserer Darstellung Gelegenheit auf einige der Männer hinzuweisen, die durch ihre Arbeiten zur genaueren Kenntniss des Dichters beitragen, und könnten diese Liste noch durch manche Namen erweitern. Die Molière-Forscher finden sich leicht zusammen, denn so verschieden auch ihre Wege sein mögen, sind sie doch alle von dem Streben nach dem gleichen Ziel beseelt.

Grosse Dichter sind oft Jahrhunderte hindurch vergessen oder kaum beachtet. Ihre Werke sind so gut wie verloren, bis mit einem mal das erlösende Wort erschallt, das sie zu neuem Leben aufruft und ihnen Ehre und Anerkennung bei allen Völkern sichert. So erging es bekanntlich Shakespeare. Auch Grillparzer blieb während seines Lebens vernachlässigt und war in Deutschland so gut wie unbekannt. Erst jetzt, nach seinem Tod, dringt sein Ruhm auch in weitere Kreise des Volks. Molière hatte, wenn auch nicht gleiches, so doch ähnliches Schicksal zu erfahren. Es gab selbst in Frankreich einmal eine Zeit, im vorigen Jahrhundert, in der er weniger beliebt war und der Comédie-Française die häufige Wiederholung Molière'scher Stücke untersagt wurde, weil der Besuch zu gering sei. Doch war diese Epoche der geringeren Beachtung nur kurz. Die Ueberzeugung von der Grösse Molière's war zu tief in das Bewusstsein des Volks eingedrungen, und bald stand der Dichter wieder an erster Stelle in der Werthschätzung seiner dankbaren Landsleute. Diese wird ihm auch bleiben, denn sein Ruhm ist auf einer unerschütterlichen Basis begründet. Es ist keine vorübergehende Laune, die ihn populär gemacht hat, und keine Missgunst wird ihm je seinen Ehrenkranz rauben können. Langsam aber sicher wächst sein Ansehen auch in den weiteren Kreisen des Auslands, und es war nicht zu viel gesagt, als Dingelstedt ihn neben Shakespeare stellte und in seinem Prolog beide Dichter als einander ebenbürtig feierte:

Molière und Shakespeare — schöner Doppelstern
Am Bühnenhimmel, — hohe Dioskuren —
So nah einander und zugleich so fern,
Verwandt und doch verschiedene Naturen —
Noch richtet sich nach Euch der Lootse gern
Und lenkt sein Steu'r in Euren lichten Spuren,
Den Leitstern segnend auf dem weiten Meere
Dramat'scher Dichtung — Shakespeare und Molière!

So hat sich an Molière erfüllt das Loos,
Das sich im Dichterleben oft vollendet:
Die Nachwelt erst erkennt, was wahrhaft gross:
Indess die Gegenwart, durch Schein geblendet,
Verwirrt vom Augenblick, gesinnungslos
Und flüchtig sich vom Gott zum Götzen wendet.
Nur todten Helden wächst — zum Lohn, zum Hohne? —
Der Lorbeer; lebenden — die Dornenkrone!

— — — Sein Tempel ist die Welt,
Der trotzt dem Alter und Barbarenhieben.
So lange noch Natur und Witz gefällt,
So lange Menschen lachen, leiden, lieben,
So lang die letzte Bretterbude hält,
So lang lebt er und das, was er geschrieben.
Der Stern, der einst nur Frankreich leuchten konnte,
Glänzt jetzt und stets am Menschheits-Horizonte.



STAMMTAFEL.

Jean Poquelin, geb. 1595, gest. 27. Febr. 1669, vermählt am 27. April 1621 mit *Marie Cressé*, gest. 11. Mai 1632.

Jean (Baptiste) Poquelin-Molière,	*Louis*,	*Marie*,	*Nicolas*,	*Marie*,	*Jean*,
getauft 15. Jan. 1622, gest. 17. Febr. 1673; vermählt am 20. Febr. 1662 mit *Armande Béjart*. (gest. 1700.)	getauft 6. Jan. 1623.	getauft 16. Aug. 1625, gest. 1665; verheirathet 1651 mit *André Boudet*, Tapezierer.	getauft 13. Juli 1627.	getauft 13. Juni 1628.	geb. 1629 (oder 1630), königl. Kammerdiener und Tapezierer, gest. 6. April 1660.

Kinder von Jean (Baptiste) Poquelin-Molière und Armande Béjart:

Louis,	*Esprit-Marie-Madeleine*,	*Pierre Jean Bapt. Armand*,
geb. 19 Jan. 1664, gest. Nov. 1664.	geb. 4. Aug. 1665, gest. zu Argenteuil 23. Mai 1723; verheirathet mit *Claude Rachel*, sieur *de Montalant*.	geb. 15. Sept. 1672, gest. 11. October 1672.



ANMERKUNGEN.

1. Vergl. A. Bazin, »Notes historiques sur la vie de Molière«, Paris, Techener 1848. p. 6. Den Heirathscontract fand Beffara in den Kirchenregistern von Saint-Eustache. Die Mutter des jungen Gatten, die Grossmutter Molière's, stammte aus einer Familie Mazuel, die mehrere bekannte Musiker unter ihren Mitgliedern zählte.

2. Beffara hat auch die Taufacte der vier überlebenden Kinder gefunden.

3. Ueber den »Pavillon des Singes« siehe Genaueres in der von G. Monval herausgegebenen Zeitschrift »le Moliériste«, Juli 1879. S. 108.

4. Ch. Perrault, »Mémoires« (1759, in 12°) p. 2—4. — Nic. Jos. Foucault, »Mémoires publ. par Baudry« 1862. Bazin p. 10 ff. — Soulié (Eudore), »Recherches sur Molière et sa famille.« Paris, Hachette 1863.

5. Vergl. »Élomire hypocondre, ou les médecins vengés.« Comédie par Monsieur Le Boulanger de Chalussay, Paris chez Ch. Sercy 1670 (IV., 2):

»En quarante ou quelque peu devant
Je sortis du collége, et j'en sortis savant;
Puis venu d'Orléans, où je pris mes licences,
Je me fis avocat, au retour des vacances.
Je suivis le barreau pendant cinq ou six mois.«

6. »Élomire hypocondre«, ibid:

En quarante ou fort peu de temps auparavant
Il sortit du collége, âne comme devant:
Mais son père ayant su que moyennant finance
Dans Orléans un âne obtenait sa licence,

26*

Il y mena le sien. . . . .
Il le fit avocat, ainsi qu'il vous a dit,
Et le para d'habits qu'il fit faire à crédit;
Mais de grâce, admirez l'étrange ingratitude,
Au lieu de se donner tout-à-fait à l'étude,
Pour plaire à ce bon père et plaider doctement,
Il ne fut au Palais qu'une fois seulement.
Cependant savez-vous ce que faisoit le drôle?
Chez deux grands charlatans il apprenoit un rôle.
Chez ces originaux, l'Orviétan et Bary,
Dont le fat se croyoit déjà le favori.

7. Vergl. Armand Cambon, directeur du musée de Montauban, in dem Vorwort zu G. du Boulan, »Le secret d'Alceste« Paris, A. Quantin 1879.

8. Siehe darüber »le Moliériste« Juni 1879, S. 79 ff.

9. S. Philéas Collardeau, »La salle du théâtre de Molière au Port Saint-Paul«. Paris, J. Bonnassies 1876.

10. S. »Nouvelle Collection Moliéresque«, herausgeg. vom Bibliophile Jacob. Bd. II. »Mélisse.« Paris, librairie des bibliophiles 1879.

11. S. W. Mangold's gründlichen Aufsatz »Molière's Wanderungen in der Provinz« (Zeitschrift für neufranzös. Spr. u. Lit., herausgeg. v. Körting u. Koschwitz. II. Bd., Heft 1.) Mangold meint, es liege hier eine Verwechslung mit Rotrou's »Thébaide« vor.

12. S. »Aventures burlesques de Dassoucy, avec préface et notes par Emile Colombey.« Paris 1858. S. 96 ff. Ueber Dassoucy siehe meine Literaturgeschichte im XVII. Jahrh. B. II. S. 52—56 und S. 491—494.

13. »Tallemant des Réaux«, éd. Monmerqué et Paris. Bd. VI. S. 22.

14. Die Quittung über diese Summe, von Molière's Hand geschrieben, ist neuerdings von dem Archivar des Département de l'Hérault, M. de la Pijardière, aufgefunden worden. Sie ist das grösste Autograph, das man von Molière überhaupt besitzt!

15. Vergl. u. a. »Molière éd. Moland« II. S. XXIX. F. Bouquet »Molière et sa troupe à Rouen« in der »Revue de la Normandie« 1865, p. 143. Dieser letztere Aufsatz ist vor kurzem in Buchform und erweitert neu veröffentlicht worden.

16. Saint-Simon, »Papiers inédits, publ. p. M. Faugère«. Paris 1880.

17. »Le parfait négociant« par le sieur Jacques Savary erschien 1674 in 2 Quartbänden. Eine deutsche Uebersetzung

folgte kurz darauf in Frankfurt a. M. Eine zweite Auflage des französischen Buchs war bald nöthig, und noch im vorigen Jahrhundert wurde dasselbe mehrmals aufgelegt. Sein Ansehen war so gross, dass es als Autorität von den französischen Gerichtshöfen anerkannt wurde. Savary war 1622 zu Douay geboren, und seine Familie gehörte dem wohlhabenden Bürgerstand an. Er wurde Kaufmann, später Intendant des Herzogs von Mantua (Nevers) auf dessen in Frankreich gelegenen Gütern. Colbert berief ihn in eine Commission, die ein neues Handelsgesetzbuch ausarbeiten sollte, und diese Thätigkeit brachte ihn zuerst auf den Gedanken, sein Buch zu schreiben.

18. Guy Patin's Briefe, »Lettres choisies depuis 1645 jusqu'en 1672« erschienen zuerst 1692 zu Cöln. Die neueste Ausgabe ist von M. Reveillé-Parise 1846 in 3 Bdn. besorgt worden. Vergl. auch Sainte-Beuve, Causeries du lundi. VI. Bd.

19. Antoine Beaudeau, sieur de Somaize »Le grand dictionnaire des Précieuses«, éd. Ch. Livet. Paris, Didier 1856. Ausser dem »Dictionnaire«, das 1660 und dem »Grand Dictionnaire«, das 1661 erschien, schrieb Somaize auch ein Lustspiel »Les véritables Précieuses«, sowie »Le procès des Précieuses, en vers burlesques«. (Beides 1660). Somaize übertrug auch Molière's »Précieuses« in Verse. Vergl. ferner Livet, »Précieux et Précieuses«. Paris 1859.

20. Dingelstedt, »Münchener Bilderbogen« in der »Deutschen Rundschau« Juni 1879. Heft 9. S. 413. »Die Oper Tannhäuser, bisher in München nicht gegeben, versprach ein Kassenstück ersten Rangs zu werden; sie hielt auch Wort, denn sie wurde in einem halben Jahr, von Mitte bis Ende 1855, neunmal aufgeführt, darunter achtmal mit erhöhten Preisen, — für München ein ausserordentlicher Erfolg.« Ferner sagt Dingelstedt S. 416 über Halm's »Fechter von Ravenna«: »Bei uns wurde dasselbe (für ein Trauerspiel ein seltner Erfolg) im ersten Jahr, 1855, sechsmal gegeben.«

21. »Régistre de La Grange 1658—1685, publié par les soins de la Comédie-Française« 1876. Paris, J. Claye. — M. Ed. Thierry hat diese Ausgabe, die sich in Form und Anordnung getreu dem Original anschliesst, besorgt und ein interessantes Vorwort dazu geschrieben. Das Manuscript La Grange's ist im Besitz der Comédie-Française.

22. Siehe den Aufsatz »Claude Perrault et le théâtre du Petit-Bourbon« von M. Daspit de Saint-Amand, in dem Juliheft des »Moliériste« 1880.

23. Vergl. Paul Lindau, »Molière. Eine Ergänzung der Biographie des Dichters aus seinen Werken.« Leipzig. J. A. Barth 1872. S. 43.

24. Siehe P. Lindau, »Molière«, sowie Jules Loiseleur, »Les points obscurs de la vie de Molière«. Paris 1877.

25. »Oeuvres de Chapelle et de Bachaumont. Nouvelle édition par M. Tenant de Lacour.« Paris, Jannet 1854, p. 201—204.

26. Vergl. Saint-René Taillandier's Aufsatz über Boursault in der »Revue des deux mondes« vom 15. Nov. 1878. S. 367.

27. Als die hauptsächlichsten Streitschriften und Kampfkomödien, die gegen Molière gerichtet waren, seien hier die folgenden erwähnt. Im Februar 1663 eröffnete De Vizé den Reigen mit einem kritischen Aufsatz in seinen »Nouvelles nouvelles«; es folgte dann »Zélinde ou la véritable critique de l'École des femmes et la Critique de la Critique«, von De Vizé oder Villiers, dann »le portrait du peintre« von Boursault, »Réponse à l'Impromptu de Versailles ou la Vengeance des marquis« von Villiers in den »Diversités galantes« — alle im J. 1663. Montfleury's »Impromptu de l'hôtel de Condé« folgte im Januar 1664. Dann sind noch zu erwähnen: »Robinet, Le panégyrique de l'École des femmes ou conversation comique sur les oeuvres de M. de Molière, 1663 (mehr für als gegen den Dichter) und »La guerre comique ou la défense de l'École des femmes« par Phil. de la Croix, 1664 (für Molière).

28. Die erwähnte Schmähschrift trägt den Titel »La fameuse comédienne ou Histoire de la Guérin, auparavant femme et veuve de Molière.« Sie erschien 1688 in Holland, aber mit der Angabe von Frankfurt a. M. als Druckort. Eine neue Ausgabe erschien 1870, besorgt von J. Bonnassies.

29. Ed. Thierry in der Einleitung zu La Grange's »Régistre« p. XXXVIII.

30. Mme. de Sévigné an ihre Tochter v. 15. März und 1. April 1671.

31. Siehe darüber besonders Louis Lacour, »Le Tartuffe par ordre de Louis XIV.« Paris, Claudin. 1877.

32. Das eine unverstümmelte Exemplar des »Don Juan« befand sich im Besitz des Polizeiministers (lieutenant géneral de police) von Paris, M. de La Reynie. Im J. 1819 brachte Auger in seiner Molière-Ausgabe zum erstenmal den richtigen Text nach dem auf der National-Bibliothek befindlichen Exem-

plar. S. Ed. Thierry »Quatre mois du théâtre de Molière«. Ein eingehender Aufsatz von Mahrenholtz in Schweitzer's »Molière und seine Bühne«, 2. Lieferung 1880 über die Geschichte des »Don Juan« sei hiermit allen empfohlen, welche sich genauer mit der Entstehung des Stücks bekannt machen wollen.

33. Guy Patin, Brief v. 25. Sept. 1665.

34. Siehe »La vie de M. de Molière par J. L. Le Gallois sieur de Grimarest.« Paris, J. Lefebvre 1705. Vergl. auch J. Taschereau, »Hist. de la vie et des ouvrages de M.« Das Buch, das in erster Ausgabe 1825 veröffentlicht wurde, und seitdem in mehreren sehr veränderten Auflagen erschien, war der erste Versuch einer wirklichen Molièrebiographie.

35. Vergl. Raymond, »Les médecins au temps de Molière«. Paris. Didier 1862. p. 447.

36. Vergl. Saint-Simon, »Mémoir« I. p. 179. (Jahr 1695).

37. Der Bericht des Augenzeugen findet sich in einem Werk: »Considérations historiques et artistiques sur les monnaies de France«. Vergl. F. Brunetière, »Études critiques sur l'histoire de la littérature française.« Paris, Hachette 1880. (»Des dernières recherches sur la vie de Molière«, p. 194).

38. Siehe das »Journal d'un voyage à Paris en 1657—1658, publié par A. P. Faugère.« Paris, Duprat 1862. p. 47: »C'est qu'au retour de Charenton, la canaille attendant les carosses, accabloit le monde à coups de pelotes de neige. Notre hoste y fut blessé à la lèvre par une pelote où sans doute il y avoit une pierre enfermée. Le fils du Sr. Oger, résident d'Angleterre, ne pouvant souffrir cette insolence, mit pied à terre et se voyant encore poursuivi de cette marmaille, mit l'espée à la main. Il y eut un homme qui vint le charger et qui le blessa, mais il ne marchanda point et se tournant vers lui l'estendit sur le pavé d'un coup d'espée qui le perçoit de part en part. Aussitost il se vit assailly de toute la multitude, et le frère du mort lui passa l'espée tout au travers du corps . . . .«

39. »Ma fille, Dieu vous garde et vous veuille bénir«. Man vergl. damit die Erzählung der Agnès in Molière's »École des femmes« (II. 5.):

— — Le lendemain, étant sur notre porte,
Une vieille m'aborde, en parlant de la sorte:
»Mon enfant, le bon Dieu puisse-t-il vous bénir!« . .

40. S. »Sainte-Beuve, Port-Royal.« Paris, Hachette 1867. vol. III. ch. XVI. u. XVII.

41. Die Etymologie des Namens »Tartuffe« ist nicht ganz klar. Herm. Fritsche sagt darüber in seinen trefflichen »Molière-Studien. Ein Namenbuch zu Molière's Werken« Danzig 1868 s. v. Tartuffe: »Der Name hängt unzweifelhaft mit »Truffe«, Trüffel zusammen . . ., Truffe heisst sowohl Trüffel, als Posse, Windbeutelei; im Altfranzösischen gab es für Beides den Ausdruck »trufle«. In der ersten Bedeutung ist mundartlich (in Berry) tartoufle vorhanden, die zweite erscheint in Tartufle, wie der Verfasser der »Lettre sur les observations d'une comédie du sieur Molière, intitulée »le Festin de Pierre« immer für tartuffe in Molière's Sinne schreibt. S. den Brief bei Moland III. 490. . . Die Entwickelung der Bedeutung von Knolle, Trüffel, Windbeutel, Schalksnarr, Betrüger, und dann in specie Heuchler, der seine weltlichen, besonders fleischlichen Begierden unter der Maske des Frommen versteckt, ist nicht schwierig«. Eine andre Erklärung, welche Fritsche selbst als kühne Hypothese bezeichnet, siehe in s. »Namenbuch« in der angeführten Stelle. Littré erklärt s. v. »Tartufe«: »Molière, qui écrit Tartuffe, a emprunté ce mot à l'italien; Tartufo se trouve dans le Malmantile de Lippi avec le sens d'homme à esprit méchant; le Malmantile circulait manuscrit en France avant le Tartufe. Tartufo est la contraction de tartufolo, une truffe.«

42. Henri Lavoix, »La première représentation du Misanthrope, 4. juin 1666.« Paris, A. Lemerre 1877.

43. Vortrefflich hat das K. Hillebrand in seiner »Geschichte Frankreich's von der Thronbesteigung Ludwig Philipp's bis zum Fall Napoleon III.« nachgewiesen, ein Werk, das durch den scharfen und weiten Blick, sowie das selbstständige Urtheil hervorragt.

44. Vergl. Sauval, »Antiquités de Paris« I. p. 210.

45. Vergl. »Documents inédits sur J. B. Poquelin-Molière, découverts et publiés par Emile Campardon, archiviste aux archives nationales.« Paris 1871. p. 34 u. 65.

46. »Le théâtre françois, divisé en trois livres où il est traité 1) de l'usage de la comédie. 2) des auteurs qui soutiennent le théâtre. 3) de la conduite des comédiens.« Das Buch erschien anonym zu Lyon bei Michel Mayer 1674. Neuerdings hat es der Archivar des Théâtre français, M. Georges Monval, neu herausgegeben. (Paris. J. Bonnassies).

47. Vergl. Eug. Despois, »Le théâtre français sous Louis XIV«. Paris, Hachette 1874 und Jules Bonnassies, »La Comédie-Française. Histoire administrative.« Paris, Didier 1874.

48. Es ist vielleicht nicht uninteressant, die Kosten kennen zu lernen, wie sie sich für einen gewöhnlichen Theaterabend stellten:

La Grange gibt sie i. J. 1660 folgendermassen an:

Germain, portier	3 l.	10 s.	
St. Michel, portier	3 »	-- »	
Brouart, ouvreur de loges	1 »	10 »	
Mlle. L'Estang et Mme. Gobert pour la recepte et controle	3 »	— »	
La Genty, ouvreuse de loges	1 »	10 »	
Brillart et sa femme, ouvreurs de loges . .	3 »	— »	
Mathieu, décorateur	2 »	10 »	
La servante de M. Torelli comme concierge	1 »	— »	
Violons	4 »	10 »	
Chandelle	10 »	— »	
Affiches pour deux fois rouge et noire . .	7 »	10 »	
A. Charle, valet commun	— »	15 »	
Collation de vin, ptysane, pain	1 »	— »	
	42 l.	15 s.	

Doch stiegen die Kosten bei einzelnen Vorstellungen bedeutend höher. Die Inscenirung des Stücks »Le Mariage forcé« kostete, wie gesagt, 763 l. 15 s., in welcher Summe die laufenden Ausgaben inbegriffen waren. In der Kostenberechnung findet man für 12 violons 36 l., für ein »clavecin« 7 l., danseurs 45 l, bas de soie 55 und 66 l. 15 s. »escarpins« 45 und »habits« 330 l. berechnet.

49. Vrgl. Hallays-Dabot, »Histoire de la censure théâtrale en France«, Paris 1862; Eugène Despois, »Le théâtre français sous Louis XIV«, Paris 1874; Jules Bonnassies »La comédie française. Histoire administrative (1658—1757)« Paris Didier et Cie. 1874 und von demselben Verfasser »La censure dramatique« 1873.

50. Die Schilderung dieser Festlichkeiten ist den Berichten von André Félibien entnommen, der zur Zeit Ludwig's XIV. »historiographe des bâtiments des arts et des manufactures«, sowie »secrétaire de l'Académie d'architecture« war. Seine »Relation« über die Aufführung des »George Dandin« zu Versailles erschien zu Paris 1668, in 2. Ausgabe 1679. Die Hoffeste, bei welchen Racine's »Iphigénie« zur Aufführung kam, wurden von ihm in seiner Schrift »Les

divertissements de Versailles en 1674« (Paris, J. B. Coignard 1674) ausführlich beschrieben.

51. Diese Rechnung ist mitgetheilt im »Moliériste« Jahrg. 1879. n. X. p. 293. Darin heisst es: »M. Parra de Montredon doit pour sa petite fille, une potion cordiale et stomacale, composée de confection d'hyacinthe, opiate salomon et autres . . 2 l. 15. plus pour luy mesme une médecine laxative avec rhubarbe 2 l. 5. plus un clistère laxatif pour la servante Jeanne 15 s. plus une phiolle syrop violat 15 s. plus un pot ungt. résumptif pour son costé dolent 16 s. plus pour avoir réitéré le dit clistère 15 s. plus un autre clistère 15 s. plus une médecine laxative avec rhubarbe et autres 2 l. 15 s.« u. s. w. Die Rechnung bezieht sich auf die Jahre 1645—1658 und geht in dieser Weise fort. Sie füllt 8 Seiten des »Moliériste«.

52. Siehe Brief der Mme. de Sévigné vom 28. Juli 1682.

53. Siehe »Le Journal de la santé du roi, publié par M. Le Roi, bibliothécaire à Versailles« 1862.

54. Siehe Ed. Devrient, »Geschichte der deutschen Schauspielkunst«. I. S. 263.

55. Das Exemplar der Molière-Uebersetzung von 1694, das ich benutzen konnte, befindet sich in der Bibliothek meines Freundes Dr. Ludwig Weissel zu Wien.

56. Siehe Devrient I. S. 308.

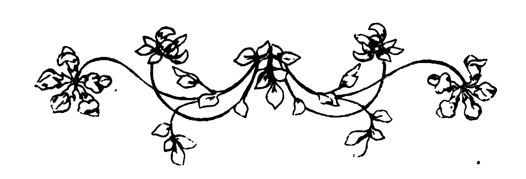
57. Siehe Lessings »Dramaturgie«, Stück 44. 42ter Abend, 13. Juli.

58. Siehe Friedrich Jacobs »Ueber Molière und die Classiker aus dem Zeitalter Ludwig XIV.« I. Molière. Von Dr. C. Humbert. Bielefeld 1879. Dr. Humbert hat sich durch die neue Ausgabe dieser Abhandlung den Dank der Literaturfreunde erworben, wie er auch in seiner Schrift »Molière, Shakespeare und die deutsche Kritik« (Leipzig, Teubner 1879) einen interessanten Beitrag zu den Schwankungen des Urtheils über Molière gibt. Vergl. auch dessen »England's Urtheil über Molière«. (Bielefeld 1878.)

59. Von einzelnen Uebersetzungen seien folgende erwähnt: »Die Schule der Frauenzimmer«, Berlin bei J. J. Schützens Wittwe 1752; »Der Mucker oder scheinheilige Betrüger« von Erdmann Christoph Benecke, Leipzig und Frankfurt bei Kleyb 1756; »Die Männerschule«, Frankfurt und Leipzig 1761; »Der Betbruder«, Berlin 1787. Die Scene ist in diesem Stück nach Deutschland verlegt und die Personen tragen deutsche Namen. Die Zschokke'sche Molière-Bearbeitung erschien 1805 bei Gessner in Zürich.

Von neueren Uebertragungen nennen wir, ausser den in der Reclam'schen Univ.-Bibl. erschienenen Schröder'schen, besonders die des Grafen Baudissin, sowie die gelungene Uebertragung der »Gelehrten Frauen« und des »Tartuffe« von Adolf Laun, einem unserer berufensten Uebersetzer.

Bei dieser Gelegenheit wollen wir noch auf die Aufsätze von Sainte-Beuve über Molière in den »Nouv. Lundis« t. II. und die Molière-Biographie von J. Claretie hinweisen, auch die neueren grossen Molière-Ausgaben von Moland (Paris, Garnier) sowie von E. Despois und P. Mesnard (Paris. Hachette) empfehlen. Sehr brauchbare kleinere Ausgaben sind in Deutschland von K. Brunnemann (Berlin, Weidmann), Laun (Leipz. Leiner), und Lion (Leipz. Teubner) erschienen.



Namen- und Sach-Register.

(Die beigesetzten Zahlen geben die Seite an.)



Anzeigen.

GOETHE-FORSCHUNGEN

VON

WOLDEMAR FREIHERR VON BIEDERMANN.

Gebunden Mark 9. —

»Wer sich irgend eingehender mit Goethe beschäftigt hat« — sagt Julian Schmidt in einer Besprechung — »kennt den Verfasser als einen der einsichtvollsten Forscher in dieser Richtung und wird sich freuen, diese Aufsätze, die sich über alle möglichen Zweige der Goethe-Literatur verbreiten, nun zusammen zu haben.« Zeugen dieselben von gründlichen, wissenschaftlichen Studien, so wollen sie doch keineswegs ausschliessend oder auch nur vorwiegend dem wissenschaftlichen Gebrauch dienen und gewiss werden dieselben nicht blos von Literaturkennern im engeren Sinne willkommen geheissen werden, sondern literarisch Gebildeten überhaupt eine angenehme Lektüre bieten.



LESSINGS

PERSÖNLICHES UND LITERARISCHES VERHÄLTNIS

ZU

KLOPSTOCK.

VON

DR. FRANZ MUNCKER

PRIVATDOCENT A. D. UNIVERSITÄT MÜNCHEN.

Geheftet Mark 5. —

Wie mit Klopstock die deutsche Poesie im engeren Sinne, so beginnt mit Lessing unsere neuere grosse Literatur überhaupt; dem ersten wahrhaften Dichter tritt der grösste Kunstrichter aller Zeiten zur Seite: die Werke, mit welchen Klopstock unsere neuere Poesie eröffnet, wählt Lessing zum Gegenstand seiner Besprechung und begründet damit die ästhetische Kritik. Von diesem Gesichtspunkt behandelt der Verfasser die Beziehungen beider Geistesheroen, unter deren gemeinschaftlichem Wirken sich unsere gesammte Literatur so erfolgreich entfaltet hat.







